А. П. ЧУДАКОВ

ПОЭТИКА ЧЕХОВА

А. П. ЧУДАКОВ ПОЭТИКА ЧЕХОВА

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

А. П. ЧУДАКОВ

ПОЭТИКА ЧЕХОВА



И З Д А Т Е Л Ь С Т В О «Н А У К А»
М О С К В А
1 9 7 1

В этой книге творчество Чехова рассматривается как целостная система.

Автор устанавливает свойства, общие всем уровням чеховской художественной системы, — повествованию, сюжету, сфере идей — те черты, которые и создают мир Чехова, являющий собою новое слово в литературном мышлении XIX в.

На основе тщательного анализа текстов и привлечения обширного материала современной писателю критики уточняются некоторые, ставшие традиционными, оценки и характеристики художественной манеры Чехова.

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

академик **В. В. ВИНОГРАДОВ**

7-2-2
180—71(I)

ВВЕДЕНИЕ

Взгляд на литературное произведение как на некую систему, или структуру, стал в современном литературоведении общепризнанным.

Но такое понимание, чтобы оно не превратилось в простую замену прежних обозначений — типа «органическое единство» и «живая целостность», накладывает известные обязательства. Необходимо выделить основные элементы описываемой системы и установить характер отношений между ними.

Всякую систему можно представить как соотношение нескольких взаимосвязанных уровней, или слоев.

Многослойность словесно-художественной системы разными авторами понимается по-разному. Так, Н. Гартман «представляет эстетический объект в виде слоистой структуры (Schichtenstruktur), в которой в поэтическом произведении на переднем плане — реальная языковая структура <...>. Слой, находящийся на последнем плане, — идейное содержание. Между ними находятся средние слои: ближайший из средних слоев, который включает в себя поведение, поступки, действия персона-

жей и дальний, заключающий в себе их характеры» [1]. Другие уровни выделяют в произведении Л. Долежел и К. Гаузенблас. «Литературное произведение, — говорится в их докладе на I Международной Варшавской конференции по вопросам поэтики, — это сложная, но целостная эстетическая структура <...>. Путем научного анализа можно эту структурную целостность расчленить на несколько взаимосвязанных и иерархически упорядоченных планов: языковой, композиционный, тематический и идеологический» [2].

В членении художественной системы на уровни мы исходим из понимания ее как соотношения материала (фактов, событий, отобранных писателем из бесчисленного множества явлений эмпирической действительности) и формы его организации.

Двуаспектность художественной системы определяет двоякий характер членения.

В основу первого членения кладется материал. Тогда выделяются уровни: предметный, сюжетно-фабульный и уровень идей.

В каждом уровне, в соответствии с характером принятого членения, исследуется прежде всего материал. Исследовать материал — значит установить принцип его отбора, в любой художественной системе эстетически значимый. Это — первый этап анализа уровня.

Но материал каждого уровня (например, эпизоды, события, составляющие фабулу) не разбросан хаотично. Он определенным образом расположен, организован. Эта организация, композиция целесообразна, направлена на создание нужного автору эффекта. Выяснение законов организации материала (каждый уровень, в соответствии со спецификой материала, обладает своими способами его построения) — второй этап анализа уровня.

Членение, идущее от материала, учитывает форму. Членение, идущее от формы, должно учитывать материал.

---

[1] *H. Wissenmann.* Struktur und Ideenhalt von Gogol's «Mantel». — Stil — und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Int. Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen. Heidelberg, 1959, S. 389.

[2] Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, PWN, 1961, str. 47. Ср. членение произведения на слои в книге Р. Ингардена «Исследования по эстетике» (М., 1962).

Таким — вторым — членением является выделение повествовательного уровня.

Изложение всего материала, который содержится в произведении, не может вестись «ниоткуда». Всегда есть некое описывающее лицо. Организация текста относительно «описателя» — повествователя, или рассказчика, и есть повествование. В повествование входит, во-первых, *словесная* организация текста и, во-вторых, предметно-пространственная его организация, то есть расположение относительно рассказчика всего того, что не является словом, — всех *реалий* произведения.

Категория повествования — со своих позиций — охватывает весь материал художественной системы, ибо только через повествование он и может быть явлен читателю.

Таким образом, оба членения учитывают и материал, и форму; на каждом этапе, выражаясь в старых терминах, анализ ведется исходя из единства содержания и формы.

Читатель художественного произведения интуитивно ощущает, что и в сюжете, и в манере изложения автора, и в изображении героев есть нечто общее, какое-то внутреннее единство. Другими словами, в построении разных уровней ощущается какой-то единый принцип. Это явление носит название изоморфизма[3].

В какой степени изоморфны уровни художественной системы Чехова? Каков общий принцип, обнаруживаемый на разных уровнях? На всех ли уровнях он прослеживается? В чем конкретно состоит внутреннее единство художественного мира, созданного писателем? Это и должно показать исследование.

В описании художественной системы можно идти двумя путями: 1) от уровня «низшего», предметного, — подымаясь к уровню идей; 2) напротив — от уровня идей спускаясь к сюжету, предметному миру.

Нам казался более целесообразным первый путь: снизу — вверх, от предметного уровня к сфере идей, от простого к сложному. Именно поэтому анализ начинается с повествования, с его сравнительно простых категорий.

---

[3] Впервые идею изоморфизма разных элементов художественного произведения высказал В. Б. Шкловский, отмечавший «связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (*В. Шкловский.* О теории прозы. М., «Федерация», 1929).

Этим путем идет всякий читатель. Первые впечатления от манеры автора, его художественного ви́дения, создает именно самый строй повествования — то, как ведется рассказ, как изображает писатель вещи. И лишь по мере дальнейшего чтения на эти впечатления накладываются художественные смыслы, рожденные сюжетным построением.

Каждый уровень художественной системы требует своего языка, собственных методов описания, неизбежно отличающихся друг от друга.

Повествовательный уровень — категория формы — может быть описан в строгих терминах (и иногда даже статистически — см. гл. I). В принципе при описании этого уровня может быть использован формализованный язык.

Другие уровни — предметный, сюжетно-фабульный — такой строгой формализации уже не допускают; на уровне идей она невозможна принципиально. Ч. Моррис считал, что в научном рассуждении нельзя использовать такие нестрогие понятия, как «идея» [4]. Но, встав на эту точку зрения, пришлось бы ограничиться описанием лишь «низших» уровней художественного текста, отказавшись от анализа «верхних», не поддающихся формализации, но доступных, однако же, другим способам исследования.

Итак, первым рассматривается повествовательный уровень художественной системы (часть первая книги, гл. I—III).

Повествовательный уровень включает *собственно повествование,* то есть речь повествователя, или рассказчика (далее эти слова употребляются как синонимы), и прямую речь персонажей — их диалоги и монологи.

В жанрах *повествовательных* — в отличие от драматических — главная роль принадлежит собственно повествованию, и анализ его структуры — основная задача исследования, описание же диалога и монолога имеет в каком-то смысле вспомогательный характер.

Структура повествования обусловлена общими законами прозаической речи.

---

[4] *Ch. Morris.* Signs, language and behaviour. N. Y., G. Brasiler, 1955, p. 27—31.

Главная особенность прозаической речи — «возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю» [5]. В собственно повествование, то есть в текст прозаического произведения без прямой речи, внешне прикрепленный к одному лицу (повествователю, или рассказчику), свободно включаются слова, принадлежащие другим лицам и имеющие поэтому чуждую социально-речевую и стилистическую окраску или содержащие иную оценку предмета высказывания.

Описать взаимоотношения речи повествователя и речи персонажей (или вообще чужой речи), включенной в повествование, — это и значит установить речевую структуру данного повествования. Должно быть определено, каким образом излагаются события, факты — только констатируются или оцениваются; кому — персонажу или повествователю — принадлежит оценка; каков повествователь — нейтрален или субъективен. Необходимая часть анализа — описать взаимоотношения повествователя и автора. Повествователя обычно отождествляют с автором. Особенно часто это случается, когда в повествовании есть «публицистические места». Между тем эти высказывания, даже самые близкие по своему содержанию к каким-либо документально зафиксированным мыслям писателя, не могут быть непосредственно соотнесены с личностью автора. Они принадлежат *повествователю* и могут рассматриваться только в этом качестве и только в ряду других художественных средств. Можно говорить лишь о той или иной степени близости повествователя и автора.

Следующим этапом анализа повествования является описание его пространственной организации (см. гл. I, 8—9).

В отличие от других уровней, каждый из которых представлен как некий синхронический срез, повествование рассматривалось в его развитии. Это объясняется бо́льшей изменчивостью повествования Чехова по сравнению с предметным или сюжетно-фабульными уровнями его художественной системы. Еще не выкристаллизовалась одна повествовательная манера, как он уже обра-

---

[5] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963, стр. 267.

щается к другой; едва сложилась эта — в ее недрах зарождается новая. Некий общий, единый конструкт под названием «повествование Чехова», который равно подходил бы и к раннему, и к позднему его творчеству, выделить невозможно.

Все выводы настоящей работы основывались исключительно на анализе самой чеховской художественной системы. Теоретические высказывания Чехова о своей повествовательной манере, способах построения сюжета, принципах воплощения идеи и т. п. привлекались в минимальной степени. Как точно было сказано, «стороннее свидетельство автора, выходящее за пределы произведения, может иметь только наводящее значение и для своего признания требует проверки <...> средствами имманентного анализа. Кроме того, такие сторонние замечания и указания никогда не простираются на все детали произведения» [6]. Высказывания художника могут играть роль лишь дополнительного аргумента, некоего подтверждения результатов, добытых исследованием собственно литературных текстов, и в этом смысле они стоят в одном ряду с другими внетекстовыми категориями — фактами биографии автора, историей создания произведения, черновыми вариантами и проч.

Когда материал давал такую возможность, применялись статистические подсчеты. Так, именно введение статистического аппарата позволило уточнить хронологические границы второго периода в эволюции чеховского повествования, предложенные нами в ранее опубликованных работах [7].

---

[6] *А. П. Скафтымов*. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. — «Ученые записки Саратовского ун-та», 1923, т. I, вып. 3, стр. 57.

[7] См. *А. П. Чудаков*. Об эволюции стиля прозы Чехова. — В кн.: «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы». Изд. МГУ, 1961, стр. 102—104; *его же*. Об эволюции стиля Чехова. — В сб.: «Славянская филология», вып. пятый. К V Международному съезду славистов в Софии. Изд. МГУ, 1963, стр. 310—331.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Глава I

СУБЪЕКТИВНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ (РАННИЙ ЧЕХОВ)

И я хочу просить извинения, на правах человека и ближнего, по мере того, как мы будем выводить наших героев, не только представлять их вам, но иногда спускаться со своей эстрады и беседовать о них. Если они окажутся хорошими и милыми, любить их и жать им руки. Если они глуповаты, посмеяться над ними, наклонившись к читателю. Если они злы и бессердечны, порицать их в самых суровых выражениях, какие только допускает приличие.

У. Теккерей

1

При описании структуры повествования раннего Чехова была составлена сетка-вопросник, которая накладывалась на тексты всех исследуемых произведений. Сначала индуктивным путем были установлены некоторые качества повествования чеховских рассказов, например вмешательство повествователя в сюжетное изложение, обращения его к читателю, нейтральное повествование и т. п. Таким образом, в вопросник не вошли заведомо отсутствующие в чеховских текстах явления — например обширные философские рассуждения, не связанные с фабулой произведения.

Вопросник предлагался тексту, от которого ожидался ответ по дихотомическому принципу: «да — нет».

Вопросы сетки суть следующие:

1. Оценка, позиция повествователя выражается в целых высказываниях, развернутых рассуждениях, размышлениях, афоризмах, восклицаниях и т. п. (да — нет).

2. Оценки и эмоции повествователя выражаются в отдельных словах (да — нет).

3. Повествователь вмешивается в ход рассказа, предваряет события, обсуждает с читателем развитие фабулы, разъясняет свои приемы, обращается к читателю с вопросами (да — нет).

Для ответа «да» по первому и третьему пунктам требовалось наличие хотя бы одного из упомянутых факторов в тексте любого размера. Для положительного ответа по второму пункту считалось достаточным наличие одного слова на две страницы текста (в одной странице — в среднем 250 слов).

Результаты обследования по названной программе затем регистрировались: по каждому году подсчитывалось число произведений, давших положительные и отрицательные ответы на каждый из вопросов сетки. Все выводы данной работы, касающиеся развития повествования в прозе Чехова до 1894 г., основываются исключительно на статистических подсчетах [1]. Для наглядности результаты подсчетов даются в процентном выражении и сводятся в таблицу (по годам).

2

Описанию подверглось повествование всех прозаических художественных произведений А. П. Чехова 1880—1887 гг. за исключением: а) подписей к рисункам, комических объявлений, шуточных реклам, календарей, анекдотов (не развернутых в рассказ) и вообще разного рода «мелочишек»; б) произведений, состоящих из телеграмм, счетов, отношений, записок; в) рассказов в форме дневниковых записей и писем (если последние не являются разновидностью формы Icherzählung); г) пародий; д) различных «правил» — «масляничных», «для желающих жениться»; «мыслей» людей разных профессий, исторических и псевдоисторических лиц; е) юмористических «библиографий» и «словарей», «филологических заметок» — о марте, об апреле и т. д.; вопросов и ответов, задач и т. п.

Как видно из перечня, в стороне остались жанры, существовавшие у Чехова только в первые годы творчества и в дальнейшем совершенно исчезнувшие. По своим

---

[1] Далее, при более сложной структуре повествования, статистические подсчеты оказываются невозможными (см. гл. II, 1).

структурно-стилистическим особенностям они несопоставимы с рассказами и процесс их развития (точнее, угасания) должен описываться отдельно.

Рассмотрению подверглись все остальные художественные прозаические произведения 1880—1887 гг. — повести, рассказы, сценки, то есть жанры, которые, развиваясь, привели к образованию рассказа Чехова и чеховского повествовательного стиля как особенного явления русского искусства конца XIX—начала XX в.

Все рассказы Чехова, не написанные в форме подневных (дневниковых) записей, деловых бумаг, объявлений, календарей и т. п., разделяются на 1) рассказы от 1-го лица и 2) рассказы в 3-м лице.

К рассказам от 1-го лица (Ichform, Icherzählung) относятся произведения, где события излагает рассказчик, говорящий о себе в первом лице и выступающий как реальный человек, «физически» существующий в том же мире, в котором действуют персонажи произведения. (Участвует рассказчик в событиях или является только сторонним наблюдателем, значения не имеет.)

«Я и помещик отставной штаб-ротмистр Докукин, у которого я гостил всю прошлогоднюю весну, сидели в одно прекрасное весеннее утро в бабушкиных креслах и лениво глядели в окно.

<...> дверь, наконец, отворилась, и в комнату вошла дама лет сорока, высокая, плотная, рассыпчатая, в шелковом голубом платье и в вязаных митенках на пухлых, красных руках. На ее краснощеком, весноватом лице было написано столько тупой важности, что я сразу объяснил себе антипатию Докукина» («Последняя могиканша». — «Петербургская газета», 1885, 6 мая. № 122).

«Как-то раз в кабинете нашего начальника Ивана Петровича Бушуева сидел антрепренер нашего театра <...>. На другой день приехал к нам в присутствие Галамидов» («Чтение». — «Осколки», 1884, № 12).

К рассказам в 3-м лице относятся все остальные.

О *всех* героях этих рассказов говорится только в третьем лице: «он», «она», «Червяков», «папаша», «толстый», «тонкий», «дирижер», «барон», «комик», «гидальго», «директор», «художник».

Изложение в них ведется не персонифицированным рассказчиком, а условным повествователем, который не

превращен в реальное лицо и не входит в мир произведения.

«Ногтев — юноша лет 24-х, брюнет, со страстными грузинскими глазами, с красивыми усиками и с бледными щеками. Он ничего никогда не пишет, но он художник <...> Малый добрый, но глупый, как гусь <...> Он несмело пожал Лелину руку, несмело сел и, севши, начал пожирать Лелю своими большими глазами... <...>. Знакомство затянулось гордиевым узлом: связалось до невозможности развязать. Недели через четыре был опять бал. (Зри начало).» («Скверная история». — «Свет и тени», 1882, № 179).

Оценка здесь выражена не менее четко, чем в первом примере: есть даже обращение к читателю («Зри начало»). Но тут нет физически реального лица, носителя этой оценки и участника событий.

Среди рассказов того и другого типа особняком стоит рассказ-сценка — короткое предельно драматизированное прозаическое произведение, в котором главная роль принадлежит диалогу, а «авторская» речь минимальна по объему и несет меньшую сюжетную нагрузку. Рассказы-сценки представляют собой самостоятельную — третью — группу чеховских произведений.

Каждая из трех групп разнится от других своими жанрово-стилистическими особенностями, а также характером и темпом изменений, происходящих в чеховском повествовании 1880—1887 гг. и поэтому рассматривается далее отдельно [2].

---

[2] Все тексты Чехова в первой части (гл. I—III) настоящей работы описывались по первой их публикации — понятно, что рассказы, исправленные автором позже, не могут дать верного представления о стиле раннего Чехова. Но, даже обращаясь к тем рассказам, которые автор более не редактировал, нельзя использовать позднейшие перепечатки — научного издания сочинений Чехова пока нет, а в Полном собрании сочинений и писем в 20-ти томах, изданном Гослитиздатом в 1944—1951 гг., многие из таких рассказов перепечатаны с большими искажениями; так, например, только из произведений 1883 г. выпущены слова, искажены грамматические формы, пропущены или вставлены целые фразы в рассказах «Коллекция», «Женщина без предрассудков», «Двое в одном», «В рождественскую ночь», «Раз в год», «Ряженые», «Исповедь», «Лист», «Дурак», «Справка». По этому изданию цитируются только письма Чехова. Источник указывается при первом упоминании произведения. Везде, где это удалось, рассказы датировались не по году их публикации, как это принято в изданиях Чехова, а по

3

Из известных нам произведений Чехова 1880 г. сетка была предложена пяти рассказам: «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», «Папаша», «За яблочки», «Перед свадьбой», «Жены артистов» [3]. Все эти произведения относятся к группе рассказов в 3-м лице.

На все вопросы сетки во всех случаях были получены положительные ответы.

1880 г. (5)	1	2	3
Рассказы в 3-м л. (5)	100% (5)	100% (5)	100% (5)
Сценки (0)	—	—	—
Рассказы от 1-го л. (0)	—	—	—

Как видно из таблицы, субъективные оценки повествователя входят в повествование 100% (5) [4] рассказов во всех своих видах — и в качестве развернутых высказываний (1-й пункт сетки — вертикальная графа таблицы под цифрой 1), и в виде отдельных слов (2-й пункт — 2-я вертикаль таблицы), и в виде обращений к читателю, комментариев к событиям (3-я вертикаль).

Приведем примеры каждого вида (в порядке пунктов сетки-вопросника).

году написания (например, «Речь и ремешок», «Кривое зеркало» — 1882, «Без заглавия» — 1887, «Жена» — 1891, «По делам службы» — 1898 и др.). Во второй части работы (гл. IV—VI), где поэтика Чехова рассматривается не в эволюционном плане, надобность в привлечении первопечатных вариантов отпала, и тексты даются в последней авторской редакции — по Собранию сочинений Чехова в издании А. Ф. Маркса (СПб., 1899—1901), за исключением случаев, специально оговоренных. Орфография и пунктуация в текстах дается по нормам, принятым в академических изданиях классиков.

[3] Рассказ «Жены артистов» во всех изданиях датировался по «Альманаху Будильника» 1881-м годом. Ранняя публикация его в газете «Минута» (1880, № 7) обнаружена М. Л. Семановой.

[4] Цифра в скобках в таблице обозначает число произведений.

1. Голос повествователя включается в повествование в виде восклицательных и риторических вопросов.

«Пробило 12 часов дня и маиор Щелколобов, обладатель тысячи десятин земли и молоденькой жены, высунул свою плешивую голову из-под ситцевого одеяла и громко выругался. *Кто теперь не ругается?*[5] <...> Маиор зарычал, простер вверх длани, потряс в воздухе плетью, и в лодке... *O tempora, o mores!* поднялась страшная возня» («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь». — «Стрекоза», 1880, № 19).

«Наступила осень, а с нею наступил и великий свадебный сезон. Прекрасная половина рода человеческого стоит уже настороже. Мужчинки то и дело попадаются в роковые сети. *О, эти мне еще сети! Lasciate ogni speranza! все, попадающиеся в эти сети! Несчастный народ мы, мужчины!* <...> Впрочем, не для всех и мужчин осень смутное время. Иной мужчинка <...> благодаря одному лишь удачному маневру на водах или на суше, <...> получает вместе с супругою во владение вечное лето. (*Что может быть теплее, судари мои, хорошего приданого?*) Как бы то ни было, а осень мне очень нравится».

«<...> *Вот каковы девица Подзатылкина и господин Назарьев! Чем не пара? Совсем пара! Совет да любовь!*» («Перед свадьбой». — «Стрекоза», 1880, № 41).

2. Голос повествователя включается в текст в виде отдельных экспрессивно-оценочных слов. (Очень часто это разнообразная разговорно-фамильярная лексика.)

«Он всегда терялся и становился *совершенным идиотом,* когда мамаша указывала ему на его портьеру» («Папаша». — «Стрекоза», 1880, № 26).

«Говоря откровенно, Трифон Семенович — *порядочная-таки скотина.* Приглашаю его самого согласиться с этим» («За яблочки». — «Стрекоза», 1880, № 33).

«Девица Подзатылкина замечательна только тем, что *ничем не замечательна.* <...> Господин Назарьев — мужчина роста среднего <...>... воспитание получил от гувернантки, *но не умней пробки*» («Перед свадьбой»).

3. Повествователь непосредственно «от себя» обращается к читателю, предваряет или разъясняет события, свои художественные приемы.

---

[5] Здесь и далее в чеховских текстах и других цитатах курсивом выделяются наши подчеркивания. — *Ал. Ч.*

«Описывать все добродетели Трифона Семеновича *я не стану:* материя длинная. ‹...› *Это для вас ново?* Но есть люди и места, для которых это обыденно и старо, как телега» («За яблочки»).

«В силу чего *я чувствую* непреодолимое желание и потребность воспеть свадебный сезон, итак, *прошу внимать*» («Перед свадьбой»).

«Такие-то дела, читательницы!

Знаете что, вдовы и девицы? Не выходите вы замуж за артистов! Цур им и пек! — как говорят хохлы. Бог с ними, с этими артистами! Лучше, девицы, жить где-нибудь в табачной лавочке или продавать гусей на базаре ‹...›. Право, лучше!» («Португальская легенда на русский манер о женах артистов». — «Минута», 1880, 7 декабря, № 7).

Итак, повествование рассказов первого года насыщено эмоциями и оценками повествователя. Субъективный тон повествователя является в нем определяющим началом.

Активная позиция повествователя была чрезвычайно характерна для рассказов юмористических журналов 80-х годов. (Особое место занимал Н. Лейкин и его школа — представители «объективной манеры».) Восклицания, вопросы, разного рода обращения к читателю, самохарактеристики рассказчика, многочисленные болтливые перебивы повествования — общая черта повествовательной манеры литераторов самых различных стилистических ориентаций.

«Милая головка Людмилы Васильевны опустилась на грудь и две крупные слезинки повисли на ее длинных шелковых ресницах — и это на вторую неделю супружества. О, мужчины! О порождение крокодила! Это я, впрочем, от себя бранюсь, а Людмила Васильевна не бранилась» (В. К. «Бракоразводное дело». — «Стрекоза», 1878, № 24).

«Счастливец! Шагая по Невскому, он мысленно повторял ‹...›.

‹...› В-четвертых, он был счастлив... Но мне кажется, что я вполне доказал уже его благоденствие, а потому предпочитаю последовать за Эльпифодором Селивестровичем и, хотя в качестве постороннего наблюдателя, полюбоваться на его семейное счастье» (В. М-ов. «Душка». Картинка с натуры. — «Стрекоза», 1878, № 39).

«Сбылись ли ожидания Петра Петровича, — какое нам дело, читатель?» (Кодр. «На виноград, в Ялту...» — «Будильник», 1880, № 1).

«Быть может, вам, мои прелестные читательницы, покажется это выражение слишком вульгарным, или даже, чего доброго, дерзким, и потому я спешу оговориться. Это сравнение не принадлежит мне, я заимствовал его у Гейне, который, как это доподлинно известно, был верный поклонник культа женщины и, следовательно, никак не мог сказать что-либо обидного для прекрасного пола» (*Веди <Е. А. Вернер>*. «Любочка». — «Московский листок», 1882, № 157).

4

Из семи произведений 1881 года[6] три относится к сценкам («Суд», «И то и сё» — две сценки под одним заглавием), одно — к рассказам от 1-го лица («В вагоне») и три — к рассказам в 3-м лице: «Двадцать девятое июня» («Петров день»), «Салон де варьете», «Грешник из Толедо».

Структура повествования рассказов в 3-м лице остается прежней (см. сводную таблицу на стр. 18): в 100% рассказов обнаруживаются все виды субъективных оценок повествователя.

1. «Что за смесь племен, лиц, красок и запахов! <...> Пыль ужаснейшая! <...> Как хорошо она делает, что прячет свои руки и ноги!» («Салон де варьете»).

«Все почувствовали себя на седьмом небе, но ... *злая судьба!*» («Двадцать девятое июня». — «Будильник», 1881, № 26).

2. «И *глупый* Спаланцо отравил свою *бедную* жену...» («Грешник из Толедо». — «Зритель», 1881, № 26).

«За тройками гнался *невыносимейший в мире* человек» («Двадцать девятое июня»).

3. «*Вы* заносите ногу на первую ступень, и *вас* обдает уже сильнейшими запахами грошового будуара и предбан-

---

[6] Всего в 1881 г. написано 11 художественных произведений. Из анализа по сетке исключены юморески, не относящиеся к жанру рассказа, — «Темпераменты», «Контора объявлений Антоши Ч.», «Свадебный сезон».

РЕЗУЛЬТАТЫ ОБСЛЕДОВАНИЯ ТЕКСТОВ ЧЕХОВА ПО СЕТКЕ-ВОПРОСНИКУ

	1. Позиция повествователя — в развернутых высказываниях (восклицаниях, афоризмах и т. п.)					2. Позиция повествователя — в отдельных словах					3. Вмешательство повествователя в ход рассказа (обращения к читателю и т. п.)				
Год	1881	1882	1883	1884	1885	1881	1882	1883	1884	1885	1881	1882	1883	1884	1885
Общее число произведений	7	28	75	43	78										
Рассказы в 3-м лице															
а) общее число	3	15	31	27	31	3	15	31	27	31	3	15	31	27	31
б) тексты, давшие положительные ответы	100%	87%	67%	15%	6%	100%	100%	80%	41%	13%	100%	80%	48%	22%	6%
Сценки															
а) общее число	3	3	31	12	40	3	3	31	12	40	3	3	31	12	40
б) тексты, давшие положительные ответы	100%	0%	19%	16%	10%	100%	66%	64%	42%	15%	33%	0%	23%	42%	10%
Рассказы от 1-го лица															
а) общее число	1	10	13	4	7	1	10	13	4	7	1	10	13	4	7
б) тексты, давшие положительные ответы	100%	80%	77%	50%	71%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	70%	61%	25%	42%

ника <...> *A propos: не ходите в Salon, если вы не того...*» («Салон де варьете»).

Сценки 1881 г. по типу повествования близки к рассказам в 3-м лице 1880—1881 гг. Во всех трех сценках находим субъектно-оценочные формы речи повествователя.

«*Проклятые* комары и мухи толпятся около глаз и ушей и надоедают до *чертиков*... <...> В воздухе, на лицах, в пении комаров *такая тоска, что хоть в петлю полезай*...» («Сельские картинки. а) Суд». — «Зритель», 1881, № 14).

Отличие находим только в 3-м пункте сетки — в одной из сценок повествователь вмешивается с внефабульным замечанием: «Воздух полон запахов, располагающих к неге: пахнет сиренью, розой; поет соловей, солнце светит... *и так далее*» («И то и сё»).

В 1882 г. в структуре повествования рассказов в 3-м лице (их 15) и рассказов от 1-го лица (10) изменения произошли несущественные.

Несколько меньше стало в них развернутых рассуждений повествователя (см. в таблице на стр. 18 вертикаль под цифрой 1). Но в целом его высказывания — в виде наблюдений, афоризмов, серьезных и юмористических, очень часто эмоционально окрашенных, — попрежнему один из важнейших ингредиентов повествования.

Стиль рассказов от 1-го лица и рассказов в 3-м лице здесь очень близок. Повествователь в последних часто персонифицируется, выступает от своего «я». См., например, в «Живом товаре»: «*Я описываю* не столичный август, туманный, слезливый, темный, с его холодными, донельзя сырыми зорями. Храни бог! *Я описываю* не наш северный, жесткий август. *Я попрошу* читателя перенестись в Крым...» («Мирской толк», 1882, № 29). В конце этого рассказа условный повествователь вообще превращается в действующее лицо: «В этом году мне пришлось проезжать через Грохолевку, именье Бугрова. Хозяев я застал ужинавшими» («Мирской толк», 1882, № 31).

Один из главных вопросов, встающих при описании всякой повествовательной системы, — как соотносится оценка, выраженная в слове повествователя, с позицией автора, то есть с позицией, которая «выводится» из всего произведения.

В большинстве случаев в эти годы оценка повествователя совпадает с авторской. Такой тип повествователя особенно отчетливо обнаруживается во всех повестях и больших по объему рассказах, написанных в 1882 г. («Цветы запоздалые», «Живой товар», «Зеленая коса», «Ненужная победа», «Скверная история» и др.).

«Иван Иванович, откровенно говоря, славный малый, но очень тяжелый человек» («Живой товар»).

«Не удивляйтесь и не смейтесь, читатель! Поезжайте в Отлетаевку, поживите в ней зиму и лето и вы узнаете, в чем дело...

Глушь — не столица... В Отлетаевке рак — рыба, Фома — человек и ссора — живое слово» («Двадцать девятое июня». — «Спутник», 1882, № 12).

«И ровно в полночь дорогое, пуховое одеяло, с вышивками и вензелями, уже грело спящее, изредка вздрагивающее тело молодой, хорошенькой, развратной гадины» («Который из трех». — «Спутник», 1882, № 14).

Прямые эти суждения исходят как бы прямо от автора — во всяком случае, он их, несомненно, разделяет.

Такому повествователю в произведениях этих лет предоставлена важная роль. Он дает прямые характеристики героям, а нередко даже формулирует основную мысль произведения.

Такая позиция не отличалась литературной оригинальностью, и именно в рассказах этого типа таилась наибольшая опасность нравоописательных и сентиментальных шаблонов.

«Но грянул гром — и слетел сон с голубых глаз с льняными ресницами...

<...> Ему и ей так хотелось жить! Для них взошло солнце, и они ожидали дня... Но не спасло солнце от мрака и... не цвести цветам поздней осенью!» («Цветы запоздалые». — «Мирской толк», 1882, № 39-41).

Но гораздо чаще повествователь выступает в ином речевом обличье. Все его высказывания, афоризмы подаются с явной комической установкой. Этой цели служит и просторечная лексика, и обыгрывание научных терминов, и комическое употребление славянизмов, и фамильярные обращения к читателю. Рассказчик обо всем сообщает «с ужимкой», с непременным расчетом на юмористический эффект.

Эта «непрямая» цель ощущается обычно с первых же строк рассказа.

«Тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет к толстому и круглому, как жук, папаше» («Папаша»).

«Между Понтом Эвксинским и Соловками, под соответственным градусом долготы и широты, на своем черноземе с давних пор обитает помещичек Трифон Семенович. Фамилия Трифона Семеновича длинна, как слово «естествоиспытатель», и происходит от очень звучного латинского слова, обозначающего единую из многочисленных человеческих добродетелей. <...> Говоря откровенно, Трифон Семенович порядочная-таки скотина» («За яблочки»).

Оценка высказана в фамильярно-юмористическом тоне, и автор принимает эту оценку и самый тон — традиционный для юмористики 70—80-х годов.

Но в эти же 1880—1882 гг. написаны рассказы, где обнаруживается другая авторская позиция. Внешний стилистический облик рассказчика совершенно тот же, но его точка зрения не совпадает с авторской. Традиционный юмористический стиль используется не в «положительном» смысле, а как своеобразная маска, которую надевает автор. Это маска юмориста-балагура, отождествляющего себя с рядовым обывателем, — он не прочь по ходу рассказа поболтать на животрепещущие темы: о тещах, о приданом, о выпивке, о дачах, о женщинах.

«И в любви нужна дисциплина, а что было бы, если бы она спустила амура, дала ему, каналье, волю? Я пресерьезный человек, но и ко мне в голову по милости весенних запахов лезет всякая чертовщина. Пишу, а у самого перед глазами тенистые аллейки, фонтанчики, птички, «она» и все такое прочее. Теща уже начинает посматривать на меня подозрительно, а женушка то и дело торчит у окна...» («Встреча весны». — «Москва», 1882, № 12).

«Ожидание выпивки самое тяжелое из ожиданий. Лучше пять часов прождать на морозе поезд, чем пять минут ожидать выпивки» («Мошенники поневоле». — «Зритель», 1883, № 1) [7].

---

[7] Рассказ написан в 1882 г.: цензурное разрешение на первый номер «Зрителя» за 1883 г. датировано 31 декабря 1882 г.

Маска не выдерживается на протяжении всего рассказа, как это будет позже. Но важен самый факт использования Чеховым традиционного стиля современной юмористики уже в первые годы его литературной работы не по «прямому» назначению, а в качестве материала для создания пародийной маски.

Экспрессивные формы речи, принадлежащие активному повествователю, — не единственная субъективная струя в повествовании 1882 г. В нем обнаруживаются оценки и эмоции, исходящие от самих персонажей.

«Пусть посочувствует ему хоть кассир! Девчонка, сантиментальная кислятина, не уважила просьбы того, без которого рухнул бы этот дрянной сарай! Не сделать одолжения первому комику <...>! Возмутительно!» («Месть». — «Мирской толк», 1882, № 50).

«А как хороша Кубань! Если верить письмам дяди Петра, то какое чудное приволье на Кубанских степях! И жизнь там шире, и лето длиннее, и народ удалее... На первых порах они, Степан и Марья, в работниках будут жить, а потом и свою земельку заведут» («Барыня». — «Москва», 1882, № 31).

Но такие формы занимают пока незначительное место. В повествовании 1880—1882 гг. субъективный план героя не уживается с господствующей субъективностью повествователя.

Из жанра сценки в 1882 г. известно три произведения: «Сельские эскулапы», «Неудачный визит», «Забыл!». Повествование в них отличается от повествования и рассказов, и сценок предшествующего года. В нем, например, совсем нет обращений к читателю и развернутых характеристик повествователя. Но в 1881—1882 гг. рассказов-сценок еще слишком мало, чтобы сделать решительные выводы о структурных качествах их повествования.

К 1882 г. относится первый опыт правки Чеховым текстов своих прежних произведений (для сборника «Шалость» [8]).

---

[8] Из этого не вышедшего в свет сборника сохранилось два комплекта сброшюрованных листов (экземпляр Дома-музея Чехова в Москве — 112 стр., экземпляр Государственного литературного музея — 96 стр.). О дате выхода и названии сборника см.: *М. П. Громов.* Антон Чехов: первая публикация, первая книга. — «Прометей», т. II. М., «Молодая гвардия», 1967, стр. 176—178.

Что же не удовлетворяло теперь Чехова в стиле его рассказов 1880—1882 гг.?

Самые существенные изменения, вносимые в авторскую речь, состояли в исключении из нее восклицаний, афоризмов, развернутых отступлений и размышлений повествователя. Так, из рассказов, вошедших в сборник, были исключены следующие фразы:

«Кто теперь не ругается?», «Пошло писать!» («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь». — «Стрекоза», 1880, № 19).

«Он преуспел. Пример заразителен» («Папаша». — «Стрекоза», 1880, № 26).

«Не я ее сосед!» («В вагоне». — «Зритель», 1881, № 9).

«Чем не пара? Совсем пара! Совет да любовь!» («Перед свадьбой». — «Стрекоза», 1880, № 41).

В рассказе «Перед свадьбой» было выброшено подобного же типа большое вступление: «Наступила осень, а вместе с нею наступил...» — и далее до слов «прошу внимать» (см. эту цитату на стр. 15).

Эта правка — предвестие тех изменений, которые произойдут в повествовании в 1883—1884 гг.

5

1883 год замечателен тем, что вмешательство рассказчика в повествование уменьшается во всех видах рассказов. Эти перемены ясно видны из сводной таблицы.

В отдельных жанрах эти процессы проходили с разной интенсивностью.

В рассказах в 3-м лице в 1883 г. сильно уменьшается (до 67% — против 87 в предыдущем году и 100 в 1881 г.) количество развернутых высказываний, выражающих эмоции повествователя, афоризмов — комических и вполне серьезных (см. первый пункт таблицы).

Самые существенные изменения произошли в третьем пункте сетки — вмешательство повествователя в фабулу отмечено только в 48% рассказов.

Изменился и характер этих вмешательств-отступлений. Это уже не прежние развернутые беседы с читателем, а небольшие, в две-три строки обращения к нему.

«Вы думаете, он боялся отказа? Нет» («Женщина без предрассудков». — «Зритель», 1883, № 11).

«В восемь часов вечера... Впрочем, поставлю точку. Одну точку я всегда предпочитал многоточию, предпочту и теперь» («Филантроп». — «Зритель», 1883, № 19).

«Рассказано было много, не написать всего. Один г. Укусилов говорил два часа... Извольте-ка написать! Буду по обычаю краток» («Рыцари без страха и упрека». — «Осколки», 1883, № 14).

В повествовании рассказов от 1-го лица происходят те же процессы. Но в связи с особенностями жанра здесь они происходят медленнее. Персонифицированный рассказчик, повествование, чаще всего оформленное как непринужденный устный рассказ, — всё это предполагает более свободное включение в текст субъектно-оценочных форм речи, принадлежащих рассказчику; оно неотделимо от самой композиционной установки.

В оценках, выраженных в отдельных словах, рассказчик сохраняет прежнюю свою активность (в 100% произведений). Развернутые же его высказывания, восклицания, обращения к читателю занимают теперь место несколько меньшее (77 и 61%).

Прямое обращение к читателю — черта, отмирающая в чеховском повествовании в первую очередь. И если другие виды голоса повествователя — в виде остаточных явлений или в новом стилистическом качестве — сохраняются у Чехова вплоть до середины 90-х годов, то этот вид после 1887 г. исчезает совершенно.

До нас дошло более тридцати написанных Чеховым в 1883 г. рассказов-сценок. Этого уже достаточно, чтоб можно было установить некоторые особенности структуры повествования этого жанра (за три предшествовавших года было написано всего шесть сценок).

Как и в двух других жанрах, в сценках есть и отдельные эпитеты, выражающие оценку рассказчика, и целые рассуждения, обращенные к публике.

«Все утонуло в сплошном непроницаемом мраке. Глядишь, глядишь и ничего не видишь, точно тебе глаза выкололи... Дождь жарит, как из ведра... Грязь страшная...» («Темною ночью». — «Осколки», 1883, № 4).

«Было сказано много чепухи, но много и дельного, так много, что даже сам Шарко почувствовал бы угрызения совести» («Благодетели». — «Осколки», 1883, № 13).

«Говорили мы о... Могу я, читатель, поручиться за вашу скромность? Говорили не о клубнике, не о лоша-

дях... нет! Мы решали вопросы. Говорили о мужике, уряднике, рубле... (не выдайте, голубчик!)» («Рассказ, которому трудно подобрать название». — «Осколки», 1883, № 11).

Повествование лучших и известнейших рассказов-сценок Чехова, написанных в этом году, таких, как «Радость», «Драма в цирульне» (в Собр. соч. — «В цирульне»), «Скверный мальчик» (в Собр. соч. — «Злой мальчик»), «Смерть чиновника», наполнено этими прямыми оценками и высказываниями рассказчика.

«В один прекрасный вечер, не менее прекрасный экзекутор, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на «Корневильские колокола». Он глядел и чувствовал себя на верху блаженства. но вдруг... В рассказах часто встречается это «но вдруг». Авторы правы: жизнь так полна внезапностей! Но вдруг лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... он отвел от глаз бинокль, нагнулся и... апчхи! ! ! Чхнул, как видите. Чхать никому и нигде не возбраняется. Чхают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже тайные советники. Все чхают» («Смерть чиновника». Случай. — «Осколки», 1883, № 27).

Голос повествователя включается в текст во всех видах — и в качестве отдельных эпитетов, выражающих иронию («не менее прекрасный экзекутор»), и в виде комических афоризмов и восклицаний («Авторы правы...», «Чхать никому и нигде...»), комментариев по поводу фабульных ходов («Но вдруг... В рассказах часто встречается это «но вдруг»).

Каковы взаимоотношения повествователя и автора в рассказах и сценках с подобной структурой повествования?

В рассказах 1882 г. — особенно в больших — повествователь сливается с автором. В 1883 г. такой повествователь в чистом виде встречается гораздо реже (в сценках и рассказах от 1-го лица в этом году его нет совсем).

Именно в рассказах с таким повествователем («Цветы запоздалые», «Живой товар», «Барон», «В рождественскую ночь») Чехов в 1881—1883 гг. отдал наибольшую дань традиции, использовал приемы, им же самим постоянно в эти годы пародируемые. «Автор, очевидно, усиливался быть патетичным, — писал о рассказе «В рождественскую ночь» современный критик, — но результатом

его усилий явилось только нечто вроде пародии на крик Тамары в лермонтовском «Демоне». Мелодрама заканчивается, как и быть надлежит, катастрофой и метаморфозой: постылый муж добровольно идет на смерть, а в сердце жены, пораженной его великодушием, ненависть внезапно уступает место любви»[9]. Другой критик, высоко оценивший рассказ в целом, тоже, однако, считал, что «рассказ этот по замыслу совершенно невероятен. <. . .> Поступок мужа <. . .> вышел чересчур героичен»[10]. Более поздний критик считал даже, что в «Цветах запоздалых» Чехов «отдал дань <. . .> чистой воды сентиментализму»[11].

К этому году относятся два опыта «лирического рассказа» («Осенью» и «Верба»). На повествовании этих вещей лежит некоторый отпечаток эпигонски-романтической стилистики, столь характерной для 70—80-х годов XIX в.

«Оба, старуха-верба и Архип, день и ночь шепчут . . . Оба на своем веку видали виды. Послушайте их. . .» («Верба». — «Осколки», 1883, № 15).

«Шумел только ветер, напевая в трубе свою осеннюю рапсодию» («Осенью». — «Будильник», 1883, № 37).

Стиль этот не обыгрывается в рассказах, но дается как авторитетно-авторский.

Это были, кажется, единственные опыты Чехова в таком роде. Больше к открытой, явной «лиризации» повествования при помощи традиционной поэтической лексики он не возвращался. Повествование зрелого Чехова основывается на принципиально иных началах. Оно чуждо всякого рода откровенных «поэтизмов».

Примерно в четверти рассказов субъективные оценки и высказывания повествователя выдержаны в каком-либо

---

[9] *К. Арсеньев.* Беллетристы последнего времени. — «Вестник Европы», 1887, кн. 12, стр. 769. Элементы мелодраматизма в повестях и больших рассказах Чехова начала 80-х годов неоднократно отмечались в литературе. Из более поздних работ см.: *Е. Каннак.* Ранние повести Чехова. — В сб.: «Anton Čechov. 1880—1960». Some essays. Leiden, E. J. Brill, 1960, p. 7; *Б. И. Александров.* О жанрах чеховской прозы 80-х годов. — В сб.: «О творчестве русских писателей XIX века». Горьковский гос. пед. ин-т. Горький, 1961, стр. 22.

[10] *Н. Ладожский <В. К. Петерсен>.* Критические наброски. Обещающее дарование. — «СПб. ведомости», 1886, 20 июня, № 167.

[11] *Н. Орловский.* Забытые рассказы Антоши Чехонте. — «Северное сияние», 1909, № 4, стр. 24.

одном лексическом ключе, создают определенную маску рассказчика — светского хроникера, юмориста-балагура, человека, близкого к изображенной среде, резонера-моралиста и т. п. Особенно отчетливо, конечно, маска ощущается в рассказах от первого лица; но и в других рассказах и сценках это довольно распространенный прием («Отвергнутая любовь», «Совет», «В гостиной», «Смерть чиновника», «Случай из судебной практики», «Начальник станции»).

Насколько отчетлива была эта маска даже в «мелочах», написанных после 1883 г., можно увидеть из одного неосуществленного замысла Чехова. При подготовке Собрания сочинений в 900-х годах Чехов свел воедино более полутора десятков мелких юморесок 1883—1886 гг.: «О женщинах», «Майонез», «Краткая анатомия человека», «Жизнь прекрасна», «Грач», «Репка», «Статистика», «Новейший письмовник», «О бренности», «Плоды долгих размышлений», «Несколько мыслей о душе», «Самообольщение», «Сказка», «Донесение», «Предписание», «Затмение луны», «Письмо к репортеру». Этому новому произведению было дано заглавие: «Из записной книжки Ивана Ивановича (мысли и заметки)», — то есть маска была такой отчетливой и явной, что Чехов счел возможным приписать «авторство» этих рассказов некоему «реальному» лицу — Ивану Ивановичу [12].

В 1883 г. впервые отчетливо выкристаллизовалось два новых типа повествования, которым суждено было получить большое развитие в позднейшей прозе Чехова.

Первый — *нейтральное* повествование. Нейтральным мы называем повествование, не содержащее никаких субъективных оценок: безразлично — повествователя или персонажа. В нем только констатируются факты, излагаются события; прямо они никак не оцениваются. Такое повествование не содержит слов, выражающих эмоциональное отношение (ср. в субъективном повествовании: «дурандас», «не умней пробки»), вопросительных и восклицательных предложений, эмоциональных междометий и частиц (вроде: «О, любовь!», «Дудки!», «Но, увы!», «Где вы, росчерки, подчерки, закорючки, хвостики?»).

---

[12] Это произведение не было включено Чеховым в Собрание сочинений; экземпляр с авторской правкой хранится в ЦГАЛИ (ф. 549, оп. 1, ед. хр. 69).

По всем пунктам предложенной сетки оно дает отрицательный ответ.

В качестве примера выдержанного до конца нейтрального повествования приводим целиком собственно повествование (то есть весь текст за вычетом прямой речи) рассказа-сценки «В наш практический век, когда и т. п.»

«Человек с сизым носом подошел к колоколу и нехотя позвонил. Публика, дотоле покойная, беспокойно забегала, засуетилась... По платформе затарахтели тележки с багажом. Над вагонами начали с шумом протягивать веревку... Локомотив засвистел и подкатил к вагонам. Его прицепили. Кто-то, где-то, суетясь, разбил бутылку... Послышались прощания, громкие всхлипывания, женские голоса...

Около одного из вагонов второго класса стояли молодой человек и молодая девушка. Оба прощались и плакали <...>.

Из глаз девушки брызнули слезы: одна слезинка упала на губу молодого человека. <...>

Молодой человек вынул из кармана четвертную и подал ее Варе. <...>

Белокурая головка склонилась на грудь Пети. <...>

Ударил второй звонок. Петя сжал в своих объятиях Варю, замигал глазами и заревел, как мальчишка. Варя повисла на его шее и застонала. Вошли в вагон. <...>

Молодой человек в последний раз поцеловал Варю и вышел из вагона. Он стал у окна и вынул из кармана платок, чтобы начать махать. Варя впилась в его лицо своими мокрыми глазами <...>

Ударил третий звонок. Петя замахал платком. Но вдруг лицо его вытянулось... Он ударил себя по лбу и как сумасшедший вбежал в вагон <...>

Поезд тронулся. Молодой человек выскочил из вагона, горько заплакал и замахал платком» («Осколки» 1883, № 10).

Повествование с такой структурой встречается пока только в рассказе-сценке («Коллекция», «Крест», «Козел или негодяй», «В почтовом отделении», «Дочь Альбиона», «Весь в дедушку», «Знамение времени», «Справка»). В подавляющем большинстве случаев это сценки с минимальной по объему речью рассказчика.

Второй тип повествования, оформившийся в этом году, рассмотрим на примере рассказа «Вор».

Начало рассказа дано в нейтральном тоне, в нем не усматривается ничьих субъективных оценок.

«Пробило двенадцать. Федор Степаныч накинул на себя шубу и вышел во двор. Его охватило сыростью ночи... Дул сырой, холодный ветер, с темного неба моросил мелкий дождь. Федор Степаныч перешагнул через полуразрушенный забор и тихо пошел вдоль по улице».

Далее изображение все более подчиняется восприятию героя («В одной из них, маленькой и сгорбленной, он узнал...». «Далеко впереди него мелькали огоньки»). Но повествование продолжает быть нейтральным.

Вскоре положение меняется. Повествование теряет свою бессубъективность.

«На утро глубокий, хороший сон, за сном визиты, выпивка... Вспомнил он, разумеется, и Олю, с ее кошачьей, плаксивой, хорошенькой рожицей. Теперь она спит, должно быть, и не снится он ей. Эти женщины скоро утешаются. Не будь Оли, не был бы он здесь. Она подкузьмила его, глупца. Ей нужны были деньги, нужны ужасно, до болезни, как и всякой моднице! <...> Он украл, попался и пошел в эту Сибирь, а Оля смалодушествовала, не пошла, разумеется. Теперь ее глупая головка утопает в мягкой кружевной подушке, а ноги далеко от грязного снега!» («Осколки», 1883, № 16).

Повествование все больше насыщается оценками и эмоциями. Но субъективность эта — другого характера, чем та, которую мы находим в большинстве рассказов и повестей 1880—1883 гг. Изменился сам субъект, которому принадлежат эти эмоции. Это уже не повествователь, но персонаж.

«Вор» — пока единственный в эти годы рассказ, повествование которого содержит только эмоции и оценки героя.

Обычно в повествование, в котором присутствуют слово и мысль героя, непременно вторгаются и эмоции самого повествователя. Значительная часть рассказа «Раз в год» дана в аспекте героини.

«У нее должны быть: барон Трамб с сыном, князь Халахадзе, камергер Бурластов, кузен генерал Битков и многие другие... человек двадцать! <...> А она знает, как держать себя при этих господах! Неприступность, величавость и воспитанность будут сквозить во всех ее движениях... Приедут, между прочим, купцы Хтулкин

и Переулков: для этих господ положены в передней лист бумаги и перо. «Каждый сверчок знай свой шесток». Пусть распишутся и уйдут...

Двенадцать часов. Княжна поправляет платье и розу. Она прислушивается: не звонит ли кто? С шумом проезжает экипаж, останавливается. Проходит пять минут. «Не к нам, — думает княжна».

Повествование все больше насыщается экспрессией героини. Но здесь в него решительно вмешивается рассказчик:

«Да, не к вам, княжна! Повторяется история прошлых годов. Безжалостная история!» («Стрекоза», 1883, № 25).

Если в повествовании 1880—1882 гг. субъективность героя плохо уживалась с субъективностью повествователя и безусловно господствовала одна из них — героя, то теперь начинается период (правда, недолгий) их сосуществования, пока к середине 80-х годов герой не вытеснил активного повествователя.

6

В повествовании 1884 г. с еще большей интенсивностью продолжается процесс, наметившийся в 1882—1883 гг.: оно продолжает освобождаться от прямых вмешательств рассказчика.

Резко сократилось во всех жанрах число выступлений повествователя с рассуждениями и высказываниями эмоционального порядка (первый пункт таблицы) — с 67—19 — 77% в 1883 г., до 15—16 — 50% в 1884 г.

Среди рассказов в 3-м лице этот вид речи повествователя встретился лишь в трех случаях («Орден», «Чтение», «Марья Ивановна»). Меньше стало в них и обращений к публике, отступлений рассказчика. Все меньшую роль в структуре повествования играют и оценки повествователя, выражающиеся в отдельных словах: более чем в половине рассказов от 3-го лица они уже не обнаруживаются. Правда, рассказов, целиком свободных от субъективности повествователя, пока еще меньше половины (48%). Но ведь ранее нейтральное повествование встречалось изредка вообще только в сценках, а в рассказах в 3-м лице его не было совсем.

В рассказах-сценках развернутые высказывания и афоризмы встретились лишь дважды. Число «атомар-

ных», в виде отдельных эпитетов, вмешательств повествователя тоже уменьшилось. Но процент отступлений рассказчика даже несколько повысился по сравнению с предшествующим годом (с 23 до 42%). В повествовании некоторых сценок этого года голос повествователя по-прежнему остается одним из важнейших структурных элементов («Идеальный экзамен», «Наивный леший»). Напомним, что среди сценок этих — такие шедевры жанра, как «Хирургия», «Хамелеон», «Водевиль».

Присутствие личного тона повествователя в рассказах-сценках этого периода отмечалось в литературе — весьма немногочисленной, — посвященной стилю отдельных произведений раннего Чехова. Иронический тон «автора» (повествователя) в рассказе-сценке 1884 г. «Хамелеон» — отмечал Л. Б. Перльмуттер. «У Чехова мы видим и иронический показ быта, им изображаемого, через использование «церковно-славянизмов» и «канцеляризмов». «Высокая» книжная лексика в соединении с бытовой производит комическое впечатление» [13]. Л. Б. Перльмуттер находит в рассказе и «лирическую струю эмоциональной психологизирующей лексики» [14]. Правда, все это почему-то не мешает автору считать, что в «Хамелеоне» «личный тон автора-рассказчика полностью устранен» [15]. Позже подобные утверждения о полной объективности Чехова, включая и раннего, стали традиционными.

На самом деле объективность в 1883—1884 гг. существует скорее как тенденция, — правда, довольно сильная. Преобладающего места такой тип повествования еще не занимает.

7

В 1885 г. картина резко меняется. Статистически этот год дал наиболее сильное уменьшение всех цифр. Против прошлогодних они сократились вдвое и втрое. Практически только в нескольких рассказах встречаются субъектно-оценочные формы речи — обращения к чита-

---

[13] *Л. Б. Перльмуттер.* Язык и стиль рассказа «Хамелеон» как типичного образца раннего творчества Чехова. — «Литературная учеба», 1935, № 4, стр. 74.

[14] Там же, стр. 76.

[15] Там же, стр. 80.

телю, эпитеты, выражающие эмоциональное отношение повествователя. Повествование потеряло главные структурные признаки, характерные для первого пятилетия. Переход на новые художественные позиции завершился.

Особенно отчетливо это видно в рассказах в 3-м лице. Но в неменьшей мере это относится и к рассказу-сценке. Повествование в 34-х сценках из 40, написанных в этом году (80%), совсем не содержит субъективных оценок рассказчика — ни в какой их форме. В 1883—1884 гг. высшие художественные достижения Чехова — сценки с субъективным повествованием («Смерть чиновника», «Радость», «Хамелеон»). А в 1885 г. все лучшие вещи, такие, как «Унтер Пришибеев», «Кулачье гнездо», «Свистуны, «Злоумышленник», «Лошадиная фамилия», «Дорогая собака», «Живая хронология», построены уже на нейтральном повествовании.

Почти совершенно исчезли сценки с повествованием, выдержанным с начала до конца в стиле какой-либо «маски». К таким можно отнести лишь два рассказа — «Брак через 10—15 лет» и «Новогодние великомученики». В других голос повествователя-юмориста, вначале активный, сходит затем на нет, и повествование к концу становится вполне нейтральным («Гость», «Антрепренер под диваном»).

Сравним, например, начало и дальнейшее повествование в рассказе «Стража под стражей».

«Видали ли вы когда-нибудь, как навьючивают ослов? Обыкновенно на бедного осла валят все, что вздумается, не стесняясь ни количеством, ни громоздкостью: кухонный скарб, мебель, кровати, бочки, мешки с грудными младенцами... так что навьюченный азинус представляет из себя громадный, бесформенный ком, из которого еле видны кончики ослиных копыт. Нечто подобное представлял из себя и прокурор Хламовского окружного суда, Алексей Тимофеевич Балбинский ‹...› Узелки с провизией, картонки, жестянки, чемоданчики, бутыль с чем-то, женская тальма и ... черт знает, чего только на нем не было!»

Ср.: «В Вержболове Фляжкин, гуляя рано утром по платформе, увидел в окне одного из вагонов III класса сонную физиономию Балбинского. ‹...› В Кенигсберге же он совсем преобразился. Вбежав утром в вагон к Фляжкину, он повалился на диван и залился счастли-

вым смехом. <...> Приятели вышли из вагона и зашагали по платформе. Прокурор шагал и каждый свой вздох сопровождал восклицаниями...» («Стража под стражей». — «Петербургская газета», 1885, № 163).

В основу построения повествования теперь кладутся иные начала.

8

До сих пор речь шла о словесной организации повествования, о позиции повествователя, выраженной в формах *речи*.

Второй важнейшей характеристикой повествовательного уровня является *пространственная* организация повествования, — то есть способ расположения художественных предметов в изображенном пространстве относительно лица, ведущего нить рассказа (рассказчика, или повествователя).

Речь идет, таким образом, не о словесной, а об «оптической» позиции [16] повествователя, его точке зрения [17]. Эта позиция, как и словесная, легко обнаруживается в тексте. Читая любое описание, мы видим, как оно построено, на каком «наблюдательном пункте» находился описывающий.

Так, повествователь может избрать неподвижную позицию; тогда непосредственному изображению подвергнется только то из внешнего мира, что доступно его наблюдению, а об остальном он может лишь догадываться

---

[16] См. *А. П. Чудаков*. Повествование раннего Чехова. — «Литературный музей А. П. Чехова». Сб. статей и материалов, вып. 4. Ростов н/Д, 1967, стр. 231—232.

[17] В терминологическом смысле понятие «точки зрения» встречается уже у А. А. Потебни — см. его замечания о позиции наблюдателя в сербской народной поэзии, у Пушкина, Толстого, о несоблюдении «единства и определенности точки зрения» в «Тарасе Бульбе» Гоголя и др. (*А. А. Потебня*. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 10—13). Конкретный анализ позиций повествователя в текстах самого разного типа дан в работах В. В. Виноградова о Достоевском, Гоголе, Пушкине, Толстом. Очень интересные соображения о точке зрения в прозе Гоголя (и в художественной прозе вообще) содержатся в кн.: *Г. А. Гуковский*. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, стр. 200—202, 228—229.

или сообщать по косвенным данным (находясь у подножья холма, он может только предполагать, что находится за холмом).

Повествователь может последовательно передвигаться, то есть менять позицию обзора, проникать в те точки пространства, которые были ему недоступны в начале рассказывания. Это передвижение может быть мотивировано реально — рассказчик передвигается пешком, в тарантасе, наблюдает окружающее из окна вагона. Наиболее распространенный способ мотивировки ограничения позиции повествователя — солидаризация его с героем. Повествователь видит только то, что видит его герой. Передвижение рассказчика может быть и никак не мотивировано — изменение позиции наблюдателя читатель должен воспринять как литературную условность.

Для того чтобы уяснить принципы пространственной организации повествования раннего Чехова, рассмотрим, как описываются основные виды предметной действительности произведения: пейзаж, интерьер, портрет.

1. *Пейзаж.* «День ясный, прозрачный, слегка морозный, один из тех осенних дней, в которые охотно миришься и с холодом, и с сыростью, и с тяжелыми калошами. Воздух прозрачен до того, что виден клюв у галки, сидящей на самой высокой колокольне; он весь пропитан запахом осени. Выйдите вы на улицу, и ваши щеки покроются здоровым, широким румянцем, напоминающим хорошее крымское яблоко. Давно опавшие желтые листья, терпеливо ожидающие первого снега и попираемые ногами, золотятся на солнце, испуская из себя лучи, как червонцы. Природа засыпает тихо, смирно. Ни ветра, ни звука» («Цветы запоздалые». — «Мирской толк», 1882, № 38).

Позиция повествователя неопределенна: неясно, откуда он видит клюв у галки на колокольне; о морозном воздухе, пропитанном запахом осени, говорится до того, как предложено выйти на улицу, и т. п. Категории общего характера («природа» — то есть совокупность элементов пейзажа, независимых от реального наблюдателя) усиливают это впечатление.

Иногда пейзаж расширяется до почти географического описания.

«Солнце было на полдороге к западу, когда Цвибуш и Илька—Собачьи Зубки свернули с большой дороги и на-

правились к саду графов Гольдауген. Было жарко и душно.

В июне венгерская степь дает себя знать. Земля трескается, и дорога обращается в реку, в которой вместо воды волнуется серая пыль. Ветер, если он и есть, горяч и сушит кожу. В воздухе тишина от утра до вечера. Тишина эта наводит на путника тоску. Одни только роскошные, всему свету известные, венгерские сады и виноградники не блекнут, не желтеют и не сохнут под жгучими лучами степного солнца. Они, разбросанные рукою культурного человека по сторонам многочисленных рек и речек, от ранней весны до середины осени щеголяют своею зеленью, манят к себе прохожего и служат убежищем всего живого, бегущего от солнца. В них царят тень, прохлада и чудный воздух» («Ненужная победа». — «Будильник», 1882, № 24).

Этнографизм делает описание безотносительным к какому-либо конкретному воспринимающему лицу; «оптическая» позиция не определена.

2. *Интерьер.* При изображении помещения и находящихся в нем людей повествователь у раннего Чехова также не связывает себя какими-либо ограничениями и мотивировками. Он свободно перемещается из комнаты в комнату, за пределы помещения вообще.

«Гости разделились на группы. Старички заняли гостиную, в которой стоял стол с сорока четырьмя бутылками и со столькими же тарелками, барышни забились в уголок <...> Кавалеры заняли другой угол <...> С криком и со смехом выскочило несколько человек с красными физиономиями из спальной <...> В прихожей уронили что-то тяжелое, раздался треск. В гостиной, около бутылок, старички вели себя не по-старчески <...> Рассказывали анекдотцы, прохаживались насчет любовных похождений хозяина, острили, хихикали, причем хозяин, видимо, довольный, сидел, развалясь на кресле <...>. В углу, возле этажерки с книгами, смиренно, поджав ноги под себя, сидел маленький старичок в темно-зеленом поношенном сюртуке со светлыми пуговицами...» («Корреспондент». — «Будильник», 1882, № 20).

«Зал первого класса был наполнен пьющими офицерами. В зале третьего класса гремел оркестр военной музыки...» («Ненужная победа». — «Будильник», 1882, № 30).

Повествователь свободно переходит от одной группы людей к другой, выхватывает отдельные лица, снова делает «общий обзор». Вообще, полная пространственная несвязанность повествователя в случаях описания всякого многолюдства видна особенно хорошо — будь это описание свадьбы, праздничной толпы, ярмарки (см. «Ярмарка» — 1882; «В Москве на Трубе» — 1883 и др.).

3. *Портрет*. В «Ненужной победе» Артур фон-Зайниц появляется впервые во второй главе. Сначала его внешность описана так, как видит ее другой герой, то есть с весьма определенной пространственной позиции.

«Затрещали кусты, и Цвибуш увидел перед собой высокого, статного, в высшей степени красивого человека с большой окладистой бородой и смуглым лицом. Он держал в одной руке ружье, а в другой соломенную шляпу с широкими полями».

Но повествователь не довольствуется таким описанием. Сразу же он дает другой, развернутый, портрет героя, не связывая себя никакими ограничениями.

«Барон Артур фон-Зайниц — мужчина лет двадцати восьми, не более, но на вид ему за тридцать. Лицо его еще красиво, свежо, но на этом лице, у глаз и в углах рта, вы найдете морщинки, которые встречаются у людей уже поживших и многое перенесших. По прекрасному, смуглому лицу бороздой проехала молодость с ее неудачами, радостями, горем, попойками, развратом. В глазах сытость, скука... <...>Артур редко купается, а поэтому и волосы его и шея грязны и лоснятся на солнце. Одет он небогато и просто...» («Будильник», 1882, № 25).

По ходу описания повествователь делает экскурсы в прошлое; он описывает то, чего не мог бы увидеть обычный наблюдатель, например, что к концу цепочки, спрятанному в кармане, «прикреплены не часы», а «ключ и оловянный свисток» и что на брелоке в виде ружья «можно прочесть следующее: «Барону Артуру фон-Зайниц. Общество вайстафских и соленогорских охотников».

Прием: сначала герой, потом повествователь — в ранней прозе Чехова очень распространен. В рассказе «Барыня» (1882) портрет главной героини дается сперва через восприятие одного из героев («И красивая она <...> Огонь баба! Огненный огонь! Шея у ней славная, пухлая такая...»), но затем повествователь портрет этот уточняет, корректирует уже «от себя».

«Барыня вскочила с кровати, быстро оделась и пошла в столовую пить кофе.

Стрелкова была на вид еще молода, моложе своих лет <...> Красива она не была, но нравиться могла. Лицо было полное, симпатичное, здоровое, а шея, о которой говорил Семен, и бюст были великолепны. Если бы Семен знал цену красивым ножкам и ручкам, то он наверное не умолчал бы и о ножках и ручках помещицы» («Москва», 1882, № 30).

Повествователь раннего Чехова не доверяет ограниченной пространственно (и психологически) точке зрения персонажа — все окружающее он изображает со *своей* точки зрения.

Повествователь не прикреплен к какому-то наблюдательному пункту, он свободно движется в пространстве, изображает окружающее вообще, без ссылки на чье-либо конкретное восприятие. Его координаты в пространстве неопределенны.

В предыдущих разделах мы говорили о субъективности повествователя 1880—1885 гг., разумея под этим наличие в повествовании субъектно-оценочных форм его речи.

В пространственной сфере повествования описанную выше позицию повествователя тоже можно назвать *субъективной*, ибо главным здесь является субъект повествователя — все описания даются с его точки зрения. (В таком понимании *объективной* может считаться позиция, когда повествователь будет изображать окружающий предметный мир не «от себя», а ссылаясь всякий раз на какое-то чужое восприятие, например персонажа.)

Субъективность пространственная легко сочеталась с субъективностью словесной. В описание, не упорядоченное пространственно, построенное по произволу повествователя, свободно входят и любые произвольные его рассуждения, оценки, юмористические пассажи. Рассказчик может неожиданно прервать описание каким-нибудь восклицанием, обращением к читателю, оставшиеся еще не описанными реалии изобразить суммарно или вообще отказаться от дальнейшего описания (формальными показателями такого суммарного или прерванного описания являются слова «и т. д.», «и проч.», «одним словом», «всё» и др.).

«Побледнели и затуманились звезды... Кое-где послышались голоса... Из деревенских труб повалил сизый,

едкий дым. На серой колокольне показался не совсем еще проснувшийся пономарь и ударил к обедне... Послышалось храпенье растянувшегося под деревом ночного сторожа. Проснулись щуры, закопошились, залетали с одного конца сада на другой и подняли свое невыносимое, надоедливое чириканье... <...> Начался даровой утренний концерт» («Двадцать девятое июня». — «Будильник», 1881, № 26).

«В одно прекрасное во всех отношениях утро <...> Трифон Семенович прогуливался по длинным и коротким аллеям своего роскошного сада. Все, что вдохновляет господ поэтов, было рассыпано вокруг него щедрой рукою в огромном количестве и, казалось, говорило и пело: «На, бери, человече! Наслаждайся, пока еще не явилась осень!» («За яблочки». — «Стрекоза», 1880, № 33).

Таким образом, словесная и пространственная сферы в своем строении обнаруживают явный изоморфизм. Активность повествователя на одном уровне поддерживается активностью и на другом. Впечатление субъективности повествования в целом от такого «сложения» усиливается.

Такой повествователь господствует в произведениях 1880—1883 гг. Но постепенно в пространственной сфере, как и в речевой, активный повествователь начинает сдавать позиции. Возникает рассказ с другой пространственной организацией повествования.

Появляется повествование, где описание дано не с точки зрения всевидящего рассказчика, а «привязано» к одному из персонажей.

Зачатки такого типа описания были уже в произведениях самых первых лет. Например, в рассказе «Месть» внутренность театральной кассы дается с точки зрения одного из героев — комика.

«Комик не завернул глаз в шубу, а пустил их на волю: гляди, коли хочешь! Они-то, кстати, и не мерзнут. В кассе нет ничего интересного для глаз. У деревянной перегородки стол, перед столом скамья, на скамье — старый кассир в собачьей шубе и валенках. Все серо, обыденно, старо... И грязь даже старая... На столе лежит еще непочатая книга билетов. Покупатели не идут. Они начнут ходить во время обеда... Кроме стола, скамьи, <книги> билетов и кучи бумаг в углу — ничего нет. Ужасная скука! И какая бедность!» («Мирской толк», 1882, № 50).

Этот пример показателен. Формально данное с точки зрения героя, описание постоянно сползает на позиции повествователя. Это ощущается в несколько «остраненном» изображении — герой, который видит эту кассу не в первый раз, должен воспринимать ее более обыденно. А в конце повествователь прямо переходит к описанию «от себя», минуя героя (сигналом вторжения повествователя служат восклицания о бедности и скуке):

«Впрочем, в кассе есть один предмет роскоши. Этот предмет валяется под столом вместе с ненужной бумагой, которую не выметают вон только потому, что холодно. Да и веник куда-то запропал. . .»

Но пока это только небольшие участки повествования. Первые рассказы, где окружающая действительность целиком подчинена восприятию героя, появляются только в 1883 г. (таким был рассмотренный выше «Вор»).

В противоположность рассказам с субъективным повествователем, где позиция рассказчика может быть весьма неопределенной, здесь все реалии описываются со строго определенной точки зрения. Она принадлежит персонажу.

Рассмотрим пространственную организацию рассказа «Павлин в вороньих перьях» («Осколки», 1885, № 22; в Собр. соч. — «Ворона»).

Поручик Стрекачев, случайно оказавшись у дома мадам Дуду, решает зайти к ней. Описание квартиры строго подчинено последовательности маршрута героя — изображение каждой новой комнаты, каждого нового предмета начинается не ранее, чем это увидел герой.

«Через минуту Стрекачев стоял уже в передней и полною грудью вдыхал густой запах Ylang-Ylang'а и глицеринового мыла <. . .> На вешалке висело несколько манто, ватерпруфов и один мужской лоснящийся цилиндр. Войдя в залу, поручик увидел то же, что видел он и в прошлом году: пианино с порванными нотами, вазочку с увядающими цветами, пятно на полу от пролитого ликера. . . Одна дверь ведет в гостиную, другая в комнатку, где спит или играет в пикет m-me Дуду <. . .> Если взглянуть в гостиную, то прямо видна дверь, из-за которой выглядывает край кровати с кисейным, розовым пологом».

Повествователь следует за героем и описывает только то, что попадает в поле его зрения.

«В зале никого не было. Поручик направился в гостиную и тут увидел живое существо. За круглым столом, развалясь на диване, сидел какой-то молодой человек <...> Одет он был больше, чем щегольски: новая триковая пара носила еще на себе следы утюжной выправки, на груди болталась брелока <...> Взглянув на вошедшего поручика, франт вытаращил глаза, разинул рот и окаменел. Удивленный Стрекачев сделал шаг назад... В франте с трудом узнал он писаря Филенкова, которого не далее как два часа тому назад распекал в канцелярии...»

Далее таким же образом описываются новые действующие лица, времяпрепровождение в «Аркадии» и Крестовском саду, канцелярия, где на другой день встретились поручик и писарь.

Рассказчик в повествовании такого типа прочно «привязан» к герою. Он рисует только то, что видит герой; об остальном же может только догадываться.

«Когда телега выехала со станции, были сумерки. Направо от землемера тянулась темная, замерзшая равнина без конца и краю... <...> Налево от дороги в темнеющем воздухе высились *какие-то* бугры, *не то* прошлогодние стоги, *не то* деревня. *Что было впереди, землемер не видел, ибо с этой стороны все поле зрения застилала широкая, неуклюжая спина возницы»* («Пересолил». — «Осколки», 1885, № 46).

В 1884 г. Чеховым был написан рассказ, где такое построение повествования создает своеобразную сюжетную «шпильку».

Поссорившийся с женой муж «пришел к себе в кабинет, повалился на диван и уткнул свое лицо в подушку. <...> Через четверть часа за дверью послышались легкие шаги. <...>

Дверь отворилась с тихим скрипом и не затворилась. Кто-то вошел и тихими, робкими шагами направился к дивану. <...>

Почувствовав за своей спиной теплое тело, муж упрямо придвинулся к спинке дивана и дернул ногой».

Услышав «глубокий вздох» и почувствовав на своем плече «прикосновение маленькой ручки», муж готов уже помириться.

«Ну, бог с ней! Прощу в последний раз. Будет ее мучить, бедняжку! Тем более, что я сам виноват...»

— Ну, будет, моя крошка!

Муж протянул руку назад и обнял теплое тело.

— Тьфу!

Около него лежала его большая собака Дианка». («С женой поссорился». — «Осколки», 1884, № 23).

Неожиданность развязки построена на том, что повествователь ни на иоту не выходит за рамки восприятия героя, он вместе с героем «не знает», что в кабинет вошла собака, и узнает это только вместе с героем.

Такое повествование, где рассказчик изображает видимый мир, исходя не из своего восприятия, а только как бы приводя свидетельства героя, несомненно, выглядит более *объективным*.

В 1883 г. было только 5 таких рассказов («Вор», «Кот», «На гвозде», «Справка», «Благодарный»), в 1884 г. — 11 (среди них — «Не в духе», «С женой поссорился», «Винт», «Репетитор»), в 1885 — 17 («Ворона», «Кухарка женится», «Горе», «Пересолил», «Заблудшие» и др.), в 1886 — 42, в 1887 — 36. В 1887 г. число таких рассказов составляет уже большинство (55% общего количества рассказов).

Таким образом, пространственная организация повествования подчиняется той же закономерности, что и сфера словесная — возрастает роль объективных повествовательных форм.

9

Пространственная организация повествования — это способ изображения внешнего мира. Но в каждом произведении есть вторая, не менее, если не более значительная, сфера — мир внутренний, то есть чувства, мысли, ощущения героев. Как же изображается в повествовании Чехова 1880—1887 гг. этот мир?

В. Г. Короленко писал о чеховской «Агафье», что в этом рассказе «точка зрения помещена *вне психики* главных героев» [18].

Здесь отмечена важнейшая черта в описании психологии — позиция повествователя.

Действительно, в «Агафье» («Новое время», 1886, 15 марта, № 3607) рассказчик непосредственно описывает только *свои* мысли и чувства.

[18] Письмо к К. К. Сараханову, 24 сентября 1888 г. — *В. Г. Короленко*. Соч., т. X. М., 1956, стр. 100.

«Я знал о слабости прекрасного пола к Савке...»

«А поезд? — вспомнил я. — Поезд давно уже пришел».

«Медленно текущим, дремлющим потоком прошли передо мною образы прошлого, и мне стало казаться, что я понимаю неподвижность молодого Савки... К чему, в самом деле, двигаться, желать, искать? Не лучше ли раз навсегда замереть в этом благоухании ночи под взглядом бесконечно великого числа небесных, скромно мерцающих светил? ..»

Только о себе рассказчик говорит — «знал», «вспомнил», «казалось».

По отношению же к прочим персонажам, как и сказано у В. Г. Короленко, точка зрения повествователя «помещена вне психики», то есть он не говорит прямо о том, что ощущает, думает герой, не проникает в его «душу», а изображает его психику со стороны, только во внешних проявлениях, доступных наблюдению [19].

«Увидев возле шалаша вместо одного двоих, она слабо вскрикнула и отступила шаг назад».

«Агафья покосилась на меня и нерешительно села».

«Савка сидел неподвижно по-турецки и тихо, чуть слышно, мурлыкал какую-то песню...»

«...Яков <...> в упор глядел на возвращающуюся к нему жену. Он не шевелился и был неподвижен, как столб. Что он думал, глядя на нее? Какие слова готовил для встречи? Агафья постояла немного, еще раз оглянулась, точно ожидая от нас помощи, и пошла».

«Агафья вдруг вскочила, мотнула головой и смелой походкой направилась к мужу. Она, видимо, собралась с силами и решилась...»

Рассказ от 1-го лица — сравнительно простой случай, не предполагающий многих вариантов; сам жанр определяет такое изображение психологии, при котором рассказчик о себе «знает» все, а о том, что делается в душе любого другого участника событий, может только догадываться по косвенным данным.

Сложнее обстоит дело в рассказах в 3-м лице. Как и в рассказах от 1-го лица, повествователь изображает пе-

---

[19] В этом смысле изображение психологии может рассматриваться как частный случай пространственной организации повествования — только речь будет идти о позиции повествователя не относительно предметов внешнего мира, но феноменов некоего «внутреннего пространства».

реживания героя, или проникая «внутрь» его сознания, или, если воспользоваться термином Короленко, находясь «вне психики» героя. Но эти два варианта могут использоваться самым различным образом. В прозе Чехова они тесно связаны с эволюцией всей повествовательной системы.

В первые годы литературной работы Чехов широко пользуется приемом непосредственного проникновения во внутренний мир героев. Причем — что следует отметить особо — строгого правила тут нет: прямо может изображаться психология любых героев, независимо от их положения в сюжете (главный — второстепенный) или времени появления на сценической площадке (раньше — позже).

В первой сцене рассказа «Живой товар» (1882) сначала участвуют двое. Третий появляется потом. О тех двоих читатель знает к моменту появления третьего уже многое — подробно излагался их разговор. Повествователь изображает их чувства «изнутри».

Но когда появляется третий — его чувства и мысли изображаются таким же способом.

В рассказе «В рождественскую ночь» этим способом изображаются не только мысли и чувства главной героини, но и всех прочих — старика Дениса, дурачка Петруши, Литвинова. Повествователь свободно проникает внутрь любого сознания.

Такая неограниченность его возможностей ощущается как позиция *субъективная*.

Более всего она характерна для 1880—1883 гг. Но постепенно позиция повествователя меняется.

Появляются рассказы, где в изображении внутреннего мира существует строгое правило: психологию главного героя повествователь изображает, непосредственно проникая внутрь его сознания, чувства же и мысли остальных персонажей — только через внешние проявления, так сказать, физические сигналы этих чувств, — причем сигналы такие, какие мог видеть главный герой. Такой способ изображения рассмотрим на примере рассказа «Кошмар» («Новое время», 1886, 29 марта, № 3621).

Разделение начинается буквально с первых строк рассказа. Мысли главного героя, Кунина, сообщаются читателю. О том же, что думает и чувствует второй персонаж, отец Яков, повествователь прямо не рассказывает.

«...проговорил о. Яков, слабо пожимая протянутую руку и неизвестно отчего краснея.

Кунин ввел гостя к себе в кабинет и принялся его рассматривать.

«Какое аляповатое, бабье лицо!» — подумал он».

«О. Яков кашлянул в кулак, неловко опустился на край кресла и положил ладони на колени. Малорослый, узкогрудый, с потом и краской на лице, он на первых же порах произвел на Кунина самое неприятное впечатление. <...> в позе о. Якова, в этом держании ладоней на коленях и в сидении на краешке, ему виделось отсутствие достоинства и даже подхалимство».

«О. Яков заморгал глазами, крякнул...»

«О. Яков пугливо покосился на перегородку...»

«Кунин взглянул на о. Якова. Тот сидел согнувшись, о чем-то усердно думал и, по-видимому, не слушал гостя».

Повествователь только регистрирует (с позиции Кунина) жесты, позы, мимику второго персонажа — отца Якова; собственной интерпретации их он не дает, излагая впечатления Кунина.

Чувства второго персонажа повествователь изображает, ограничивая свое право на всеведение и всепроникновение. Он исключает себя как самостоятельный воспринимающий субъект, ссылаясь на чужое восприятие, стремясь к *объективной* позиции.

Таким образом, и в сегментах повествования, относящихся к внутреннему миру, возникает объективный способ изображения.

Этот способ занимает все большее и большее место в прозе Чехова. Если в 1880—1882 гг. объективное изображение внутреннего мира обнаруживалось только в 26% всех написанных за это время рассказов в 3-м лице (в 6 из 23), то в одном 1883 г. таких рассказов было уже 62% (20 из 32), в 1884 — 70% (19 из 27), а в 1885 г. их было уже подавляющее большинство — 81% (25 из 31) общего числа рассказов. В последующие годы этот принцип изображения теснит прочие еще более (см. гл. II).

Впечатление отсутствия субъективности в описании психологии усиливалось и укреплением позиций второго типа повествователя — *повествователя-наблюдателя*.

Повествователь такого типа не связан непосредственно ни с одним из героев. Внутренний мир персонажей он изображает от своего имени. Но при этом он предельно

ограничивает себя, описывая только то, что может видеть любой присутствующий на месте действия посторонний наблюдатель, которому не дано знать, что происходит в душе каждого из видимых ему людей.

Такая позиция повествователя в начале творческого пути Чехова была характерна только для его сценок (она традиционна для сценки 70—80-х годов вообще — ср. сценки А. Аврамова, С. Архангельского, Д. Дмитриева, А. Дмитриева, М. Лачинова, Н. Лейкина, И. Мясницкого и др.). В большинстве случаев повествователь в этих сценках Чехова только регистрирует жесты, мимику, высказывания персонажей, не проникая внутрь их сознания (см., например, такие известные рассказы-сценки Чехова, как «Сельские эскулапы» — 1882; «Толстый и тонкий», «Радость», «В почтовом отделении» — 1883; «Экзамен на чин», «Хамелеон», «Водевиль», «Хирургия» — 1884). Изображение мысли и чувства героя (в форме прямой речи или речи повествователя) встречается редко, удельный вес его в общей повествовательной массе рассказа невелик. Так, в рассказе «В наш практический век, когда и т. д.» («Осколки», 1883, № 10) внутренний монолог занимает всего несколько строк в конце рассказа: «Ведь этакий я дурак! — подумал он, когда поезд исчез из вида. — Даю деньги без расписки! А? Какая оплошность, мальчишество! (Вздох.) К станции, должно быть, подъезжает теперь... Голубушка!»

Общее впечатление о преимущественном описании в сценке этого времени внутреннего через внешнее усиливается еще и потому, что «внутренний» характер этого монолога условен. Он близок к монологу внешнему.

«О чем они говорят? — подумал он, холодея и переминаясь от тоски с ноги на ногу <...> — Слушает ли он дяденьку?» <...> — Молодец дядька! — прошептал он, в восторге потирая руки. — Трогательно расписывает! Необразованный человек, а как все это умно у него выходит...» («Протекция». — «Осколки», 1883, № 37).

Разница между первым и вторым высказываниями героя чисто формальная; и по своей форме и функционально они ничем не отличаются (ср. четкое различение функций внутреннего и внешнего монолога в рассказах в 3-м лице).

Но постепенно повествователь-наблюдатель все настойчивее проникает и в рассказы в 3-м лице. Примером может служить рассказ «На мельнице» (1886), где психоло-

гия персонажей на протяжении всего рассказа изображается только с позиций внешнего наблюдения.

«<...> большое, черствое, как мозоль, тело мельника, по-видимому, не ощущало холода».

«Видно было, что ворчанье и ругань составляли для него такую же привычку, как сосанье трубки».

«На мельнице» принадлежит к рассказам «психологическим», но автор нигде не расширил прав повествователя. До самого конца он — рядовой наблюдатель, приравненный к любому из присутствующих.

«Мельник молчал и глядел в сторону».

«Мельник молчал, точно в рот воды набрал. Не дождавшись ответа, старуха вздохнула, обвела глазами монахов <...>».

«Старуха сконфузилась, уронила пряник и тихо поплелась к плотине... Сцена эта произвела тяжелое впечатление. Не говоря уж о монахах, которые вскрикнули и в ужасе развели руками, даже пьяный Евсей окаменел и испуганно уставился на своего хозяина. Понял ли мельник выражение лиц монахов и работника, или, быть может, в груди его шевельнулось давно уже уснувшее чувство, но только и на его лице мелькнуло что-то вроде испуга...» («Петербургская газета», 1886, 10 ноября, № 316).

Чувство не изображается прямо, но «диагносцируется» по его симптомам.

Рассказов, где внутренний мир персонажей от начала и до конца изображается только таким образом, сравнительно немного (в качестве примеров могут быть названы «Певчие», «Чтение», «Из огня да в полымя», «Маска», «Либеральный душка», «Жилец», «Егерь», «Темнота»); в сочетании же с другими приемами этот способ изображения встречается постоянно.

В рассказе «Налим» повествователь непосредственно проникает внутрь сознания почти всех персонажей, прямо описывая их ощущения.

«Любим нащупывает пяткой корягу, и крепко ухватившись сразу за несколько веток, становится на нее... <...>Путаясь в водорослях, скользя по мху, покрывающему коряги, рука его наскакивает на колючие клешни рака <...> Наконец, рука его нащупывает руку Герасима и, спускаясь по ней, доходит до чего-то склизкого, холодного».

«Ее слегка надламывают, и Андрей Андреич, к великому своему удовольствию, чувствует, как его пальцы лезут налиму под жабры» («Петербургская газета», 1885, 1 июля, № 177).

Но уже с самого начала рассказа параллельно существует второй лик повествователя — стороннего наблюдателя этой сцены, который видит только действия персонажей, а об остальном может лишь догадываться.

«Он пыхтит, отдувается и, сильно мигая глазами, старается достать *что-то* из-под корней ивняка». «Горбач, надув щеки, притаив дыхание, вытаращивает глаза и, *по-видимому*, уже залезает пальцами «под зебры»...».

В плане сочетания разных способов изображения внутреннего мира большой интерес представляет повествование рассказов «Мечты» (1886), «Враги», «Счастье» (1887).

Как можно заметить, описание чувств и ощущений «через» наблюдателя близко к изображению их посредством впечатлений главного героя.

Разница лишь в том, что там воспринимающим лицом является «реальный» человек, а здесь — некий неперсонифицированный наблюдатель.

Общее, таким образом, у этих способов в том, что внутренний мир персонажа изображается не прямо, а со ссылкой на *чье-то ограниченное восприятие*.

Такое повествование, когда рассказчик отказывается от непосредственного проникновения внутрь психики, а ссылается на чужое восприятие, производит впечатление более объективного.

Чисто объективный способ изображения психологии (через восприятие главного героя) и приближающийся к нему способ описания от повествователя-наблюдателя, *сочетаясь*, дают в целом эффект отсутствия какой-либо субъективности и в этой сфере повествования.

Темпы развития объективного способа изображения в пространственной и психологической сферах повествования неравномерны; во второй они быстрее (ср. цифровые данные в разделах 8 и 9). Во многих рассказах 1885—1887 гг., где психология изображается уже вполне объективно, в пространственной сфере еще присутствует прежний субъективный повествователь. Но общая тенденция эволюции и в пространственной организации повест-

вования, и в психологическом изображении ясна и определенна. Эта тенденция та же, что и в словесной сфере повествования.

10

Итак, однонаправленная эволюция пространственной и психологической сфер повествования привела к созданию рассказа, где изображаемый мир целиком пропущен сквозь призму восприятия главного героя. Рисуется только то, что он чувствует, видит, знает.

Художественным микромиром такого рассказа становится воспринятый персонажами мир.

Эту способность чеховского повествования «перевоплощаться» в героя заметили уже современники. «Природа одарила его, — писал В. Л. Кигн-Дедлов, — редким, присущим только большим художникам даром, — так сказать, перевоплощаться в своих действующих лиц. <...> Чехов, как выдающийся актер, не играет ту или другую роль, а каким-то чудом, чудом истинного творчества, и телом и душой преображается в изображаемое лицо» [20].

«Нужно отдать здесь г. Чехову то, что ему принадлежит, — писал Г. Качерец, весьма невысоко оценивавший талант Чехова в целом, — способность его передавать изображаемые им лица поистине изумительна. Он не столько передает их, сколько переходит в них; это чисто актерская способность, в высшей степени редкая в писателе» [21].

Мысль об изображении действительности через восприятие героя как об одном из основных принципов поэтики Чехова в позднейшей литературе утвердилась. Этот художественный прием справедливо входит в перечень главных черт чеховской манеры, которые обычно указываются в общих статьях, посвященных его стилю и мастерству [22].

---

[20] *В. Л. Кигн.* Беседы о литературе. — «Книжки «Недели», 1891, № 1, стр. 178.

[21] *Г. Качерец.* Чехов. Опыт. М., 1902, стр. 53—54.

[22] *М. А. Рыбникова.* Движение в повестях и рассказах Чехова. — В кн.: «По вопросам композиции». М., 1924; *Н. Н. Сретенский.* Из опыта по стилистике и поэтике. — «Известия Донского гос. ун-та», т. VI. Ростов н/Д, 1925; *С. Д. Балухатый.* Записные книжки Чехова. — «Литературная учеба», 1934, № 2; *Л. Мышковская.* Творчество Чехова. — «Молодая гвардия», 1935, № 1; *ее же.* «Художественное мастерство Чехова-новеллиста». — «Октябрь», 1953, № 2; *В. В. Гурбанов.* О синтаксисе прозы

(Правда, обычно эту черту распространяют на все творчество Чехова, что нуждается в некоторых поправках, — см. гл. III.)

В каких повествовательных формах осуществляется такое изображение?

Один из видов был рассмотрен выше на примере рассказа «Вор» (1883). Такое повествование, в которое проникает голос героя и которое насыщается его экспрессивно-речевыми формами, превращаясь в несобственно прямую речь, продолжает развиваться в 1884—1885 гг. Образцом этого типа может служить повествование рассказа «Сон репортера». «И он вдруг, к великому своему удивлению, начинает трещать по-французски. Ранее знал он только «merci», а теперь — на поди! Этак, чего доброго, и по-китайски заговоришь. Знакомых ужасно много... <...> И даже Пальмин тут... Проходит Ярон, Герсон, Кичеев... Шехтель и художник Чехов тащат его покупать цветы <...> Ему многое нужно разузнать от француженки, очень многое... Она так прелестна!» («Будильник», 1884, № 7).

Но все же голос героя проникает в повествование еще робко; доля «геройного» повествования в эти годы невелика и растет пока медленно.

Гораздо более распространен другой способ изображения мира через восприятие героя. Рассмотрим его на примере рассказа «Трифон» (1884).

«У Григория Семеновича Щеглова заломило в пояснице. Он проснулся и заворочался в постели.

— Настюша! — зашептал он <...>!

Ответа не последовало. Щеглов зашарил около себя руками и не нашел никого».

Ощущения, мысли героя, то, что он увидел во дворе и в саду, описаны без примеси его экспрессии.

А. П. Чехова. — «Русский язык в школе», 1941, № 2; *И. Лежнев.* Краткость — сестра таланта. — «Новый мир», 1955, № 5; *З. И. Герсон.* Композиция и стиль повествовательных произведений Чехова. — В сб.: «Творчество А. П. Чехова». М., 1956; *А. Белкин.* Художественное мастерство Чехова-новеллиста. — В сб.: «Мастерство русских классиков». М., 1959; *В. Лакшин.* Художественное наследие Чехова сегодня. — «Вопросы литературы», 1960, № 1; *Н. Я. Берковский.* Чехов, повествователь и драматург. — В кн.: «Статьи о литературе». М.—Л., 1962; *М. Кузнецова.* А. П. Чехов. Вопросы мастерства, ч. I, гл. «Мастерство психологического анализа». Свердловск, 1968 и мн. др.

«На большом пространстве не было видно никого, кроме теленка, который, запутавши одну ногу в веревку, неистово прыгал. Щеглов пошел в сад. Там было тихо, светло. От темных кустов веяло сырьем, как из погреба».

Затем мысли героя изображаются при помощи внутреннего монолога, данного в форме прямой речи. «А вдруг она в деревню ушла! — думал Григорий Семеныч, дрожа от беспокойства и холода. — Ежели ее в беседке нет, то придется в деревню посылать». <. . .> «Я старый, дряхлый. . . — думал Григорий Семеныч. — Ей не сахар со мной. . .»

Дальше чувства героя снова описываются в речи повествователя. «Послышались всхлипывания, затем поцелуи. По спине Щеглова от затылка до пяток пробежал мороз».

Так, чередуясь, повествование и прямая речь героя проходят через весь рассказ.

Оба вида речи направлены на одно — изображение внутреннего мира персонажа. Но они четко отделены друг от друга. Формальная граница — кавычки — отражает разделение, существующее на самом деле.

Изображение в аспекте героя в 1883—1885 гг. осуществляется в большинстве случаев именно таким образом.

В рассказе «В аптеке» («Петербургская газета», 1885, 6 июля, № 182) переживания больного Свойника изображаются в двух видах речи.

«Свойкин был болен. Во рту у него горело, в ногах и руках стояли тянущие боли, в отяжелевшей голове бродили туманные образы, похожие на облака и закутанные человеческие фигуры. Провизора, полки с банками, газовые рожки, этажерки. . . он видел сквозь флер, а однообразный стук о мраморную ступку и медленное тиканье часов, казалось ему, происходили не вне, а в самой его голове. . .»

Несмотря на то, что описываются весьма сложные ощущения, возникающие в больном мозгу героя, повествование в этом отрывке сохраняет свою принадлежность рассказчику. Голос персонажа дан отдельно: «Сколько, должно быть, здесь ненужного балласта! — подумал Свойкин. — Сколько рутины в этих банках, стоящих тут только по традиции, и в то же время как все это солидно и внушительно!»

Таким образом, в 1883—1885 гг. изображение в аспекте героя осуществляется в подавляющем большинстве случаев в рамках господствующего в это время у Чехова нейтрального повествования.

Мысли и чувства персонажа изображаются или в его внутреннем монологе, данном в виде прямой речи, или в нейтральном повествовании. Каждая из этих форм речи синтаксически замкнута. Границы между ними отчетливы.

11

К концу первого семилетия эти границы разрушаются. Голос героя из прямой речи проникает в речь повествователя и широким потоком вливается в нее. Рождается повествование, в котором сплавлены эти два вида речи, два разных голоса.

Ранее об эмоциях героя говорил своим языком повествователь. Теперь они вторгаются в повествование, минуя преобразующее посредничество.

В 1886 г. такое повествование становится преобладающим. Из 42-х рассказов, где изображение дано в аспекте героев, в 22-х (52%) повествование содержит несобственно-прямую речь, насыщается словом героев.

Повествование нового типа наполнено эмоциями и субъективными оценками персонажей. Но оно не субъективно: оценок рассказчика в нем нет. Однако именовать его нейтральным было бы не точно: нейтральным мы всюду называли повествование, не содержащее *ничьих* оценок.

Новое повествование, используя уже употреблявшийся нами термин, будем называть *объективным.*

Итак, *объективное — это такое повествование, в котором устранена субъективность рассказчика и господствуют точка зрения и слово героя.* (Именно такое значение придавал этому термину сам Чехов в известном письме от 1 апреля 1890 г., противопоставляя «субъективность» и изображение «в тоне» и «в духе» героев — см. гл. II, 4). Оно состоит из речи нейтрального рассказчика и речи, насыщенной лексикой и фразеологией героя.

В объективном повествовании слово ощущается как принадлежащее герою вследствие очевидной лексико-стилистической чуждости его повествователю.

«Выехали они со двора еще до обеда, а *почина* все нет и нет».

«Как молодому хотелось пить, так ему хочется говорить. Скоро будет неделя, как умер сын, а он еще *путем* не говорил ни с кем... Нужно поговорить с толком, с расстановкой... <...> В деревне осталась дочка Анисья... И про нее нужно поговорить... Да мало ли о чем он может теперь поговорить? Слушатель должен охать, вздыхать, причитывать... *А с бабами говорить еще лучше... Те хоть и дуры, но ревут от двух слов*» («Тоска». — «Петербургская газета», 1886, 27 января, № 26).

В начале отрывка еще ощущается литературность стиля повествователя («с толком, с расстановкой»), но к концу экспрессия языка героя заполняет повествование целиком.

«К выигрышу и к чужим успехам он относится безучастно, потому что весь погружен в арифметику игры, в ее несложную философию: *сколько на этом свете разных цифр и как это они не перепутаются!* <...> Соня провожает глазами прусака и думает о его детях: какие это, должно быть, *маленькие прусачата!* («Детвора».—«Петербургская газета», 1886, 20 января, № 19).

В последнем примере не имеет значения, на самом ли деле данное слово принадлежит детскому языку — важно, что оно ощущается как «детское».

Но гораздо чаще лексика персонажа по своим стилистическим признакам не отличается от общелитературной, в русле которой движется речь повествователя. Несобственно-прямая речь ощущается благодаря другим — грамматическим — признакам. Широко вливаются в речь повествователя различные формы «эмоциональной речи» — инфинитивные и номинативные предложения, прерывистые цепи присоединительных конструкций, вопросительные и восклицательные предложения и т. п.

«Что Федосья Васильевна искала в ее сумке? Если действительно, она, как говорит, нечаянно зацепила рукавом и рассыпала, то зачем же выскочил из комнаты красный Николай Сергеич? Зачем у стола слегка выдвинут один ящик? <...>Ее, благовоспитанную, интеллигентную и чувствительную девицу, заподозрили в воровстве и обыскали, как последнюю кухарку! <...> К чувству обиды присоединился невыносимый страх: что теперь будет? <...> Если ее могли заподозрить в воровстве, то

значит могут и арестовать, вести под конвоем по улице, засадить в темную, холодную камеру с мышами и мокрицами, точь-в-точь в такую, в какой сидела княжна Тараканова. Кто заступится за нее? («Переполох. Отрывок из романа». — «Петербургская газета», 1886, 3 февраля, № 33).

«И в один миг ее воображение нарисовало картину, которой так боятся дачницы: вор лезет в кухню, из кухни в столовую... серебро в шкафу... далее спальня... топор... разбойничье лицо... золотые вещи...» («В потемках. Из летних воспоминаний». — «Петербургская газета», 1886, 15 сентября, № 258).

Усиливаются в повествовании голоса героев — и, видимо, в связи с этим особенно распространяется прием «цитирования» слов из прямой речи персонажей.

«— Пусть волосы ваши станут дыбом, пусть кровь замерзнет в жилах и дрогнут стены, но истина пусть идет наружу! Ничего не боюсь!

Но истина не успела выйти наружу...» («Юбилей». — «Петербургская газета», 1886, 15 декабря, № 344).

«— Гм... Воздуху много и... и экспрессия есть, — говорит он. — Даль чувствуется, но ... этот кусок кричит... Страшно кричит!

Игорь Саввич, довольный тем, что у него есть и *воздух*, и *экспрессия*...» («Талант». — «Осколки», 1886, № 36).

Этот прием получил большое распространение в прозе Чехова последующих лет [23].

Раньше внутренний мир персонажа представлял читателю или нейтральный повествователь или сам герой своими монологами в форме прямой речи (см. гл. I, 10). К концу первого периода получает развитие третий ингредиент, ранее существовавший лишь в зачаточных фор-

---

[23] См., например: «Король бунтуется!» — сказал дворник. В это время со двора опять послышался звонок. *Взбунтовавшийся* король досадливо сплюнул и вышел» («В сарае». — «Петербургская газета», 1887, 3 августа, № 210).

«— Что же ты врешь, Азорка? Дурак!

Дурак Азорка, черный дворовый пес...» («Огни». — «Северный вестник», 1888, № 6).

«— Что это ваш таинственный Митрополит Митрополитыч никуда не показывается? Пусть бы к нам пришел.

Таинственный Ипполит Ипполитыч, когда вошел к нему Никитин, сидел у себя на постели» («Обыватели». — «Новое время», 1889, 28 ноября, № 4940).

мах, — несобственно-прямая речь. Появляются уже целые рассказы, построенные на чередовании этих речевых форм; сменяя одна другую, они образуют сложный художественный сплав.

Рассказ «Добрый немец» («Осколки», 1887, № 4— под заглавием «Анекдот») начинается с изложения нейтрального повествователя.

«Иван Карлович Швей, старший мастер на сталелитейном заводе Функ и К°, был послан хозяином в Тверь <...>. Возвращаясь назад в Москву, он всю дорогу закрывал глаза и воображал себе, как он приедет домой, как кухарка Марья отворит ему дверь, а жена Наташа бросится к нему на шею и вскрикнет...»

Далее изображение дается в виде внутреннего монолога героя.

«Она не ожидает меня, — думал он. — Тем лучше. Неожиданная радость слаще, чем ожидаемая...» <...> «Я сейчас буду ее испугать», — подумал Иван Карлович и зажег спичку...»

Нить повествования снова переходит к рассказчику.

«Но — бедный немец! — он сам испугался... Пока на его спичке разгоралась синим огоньком сера, он увидел следующее... На кровати, что ближе к стене, спала женщина, укрытая с головою, так что видны были одни только голые пятки... На другой кровати лежал громадный мужчина с большой рыжей головой и с длинными усами... <...> Сжег он одну за другой пять спичек — и картина представлялась все такою же невероятной, ужасной и возмутительной...»

В этом пассаже еще находим экспрессию самого рассказчика («бедный немец!»). Но уже дальше в изложение повествователя включается слово героя.

«Он плакал и думал о людской неблагодарности... Эта женщина с голыми пятками была когда-то бедной швейкой, и он осчастливил ее, сделав женою ученого мастера, который у Функа и К° получает 750 рублей в год! <...> благодаря ему она стала щеголять в шляпах и турнюрах, и даже Функу и К° не позволяла говорить ей ты...

<...> Дрожащею рукою он написал сначала письмо к родителям жены, живущим в Серпухове. Он писал старикам, что ученый мастер, которому Функ и К° платят 750 руб. в год, не желает жить с распутной жен-

щиной, что родители свиньи и дочери их свиньи, что Швей желает плевать на кого угодно...»

В повествовательном уровне рассказа чередуются три основные формы: нейтральное повествование, внутренний монолог и объективное повествование. Это сочетание на долгие годы станет структурной основой чеховского рассказа и только в последние годы будет потеснено другими объединениями речевых форм.

В 1885—1886 гг. продолжает унифицироваться тип нейтрального повествования (цифровые данные по 1886 г. почти совпадают с данными 1885 г. и поэтому в сводной таблице нами не приводятся).

Из столь многочисленных ранее видов отступлений рассказчика сохранились только два: обращения к читателю и краткие высказывания-наблюдения, выраженные в афористической форме. Но и эти высказывания меняют свое качество — они теряют принадлежащий повествователю эмоциональный заряд, становятся вполне нейтральными.

«Раз в сознании человека, в какой бы то ни было форме поднимается запрос о целях существования и является живая потребность заглянуть по ту сторону гроба, то уже тут не удовлетворят ни жертва, ни пост, ни мыканье с места на место» («Скука жизни». — «Новое время», 1886, 31 мая, № 3682).

«Как бы ни была зловеща красота, но она все-таки красота, и чувство человека не в состоянии не отдать ей дани» («Недобрая ночь». — «Петербургская газета», 1886, 3 ноября, № 302).

Обращения к читателю — теперь не более чем традиционные устойчивые формулы, не содержащие никаких эмоций.

«Шестой час вечера. Один из достаточно известных русских писателей — *будем называть его просто писателем* — сидит у себя в кабинете и нервно кусает ногти» («Иван Матвеич». — «Петербургская газета», 1886, 3 марта, № 60).

«Не застав барыньки дома, *мой герой* прилег в гостиной на кушетку и принялся ждать» («Житейская мелочь». — «Петербургская газета», 1886, 29 сентября, № 267).

Все реже и реже употребляется в эти годы прием повествовательной маски (см. гл. I, 4). Непосредственно

связанный с активным рассказчиком, он вместе с ним сходит со сцены к концу первого периода развития чеховской прозы.

В это время в повествовании возникает явление, возможное только в переходный период. Это — проникновение голоса героя в обращения к читателю.

«Скучно, читатель, просыпаться в одинокой, болезненной старости, когда плохо спится, болит все тело, а душа чувствует осенний холод!» («Нахлебники». — «Петербургская газета», 1886, 8 сентября, № 246).

Такой феномен мог появиться именно в период сосуществования старого и нового: повествование еще не освободилось от субъективности рассказчика, но геройный аспект в нем уже силен, он проникает всюду — даже в такой оплот субъективного стиля, как прямые обращения повествователя.

В самом конце 1886 г. Чехов поместил в «Петербургской газете» рассказ «Заказ». Герою его, Павлу Сергеичу, редактор поручил написать святочный рассказ «пострашнее и поэффектнее». Текст произведения Павла Сергеича приводится. Это — блестящая пародия Чехова на приемы уголовного рассказа «с моралью», характерного для малой прессы 80-х годов. Пародируется фабула, сюжет, типичные персонажи, повествовательная техника.

«Ушаков и Винкель были молоды, почти одних лет, и оба служили в одной и той же канцелярии. Ушаков был женоподобен, нежен, нервен и робок, Винкель же, в противоположность своему другу, пользовался репутацией человека грубого, животного, разнузданного и неутомимого в удовлетворении своих страстей. Это был такой редкий и исключительный эгоист, что я охотно верю тем людям, которые считали его психически ненормальным. Ушаков и Винкель были дружны. Что могло связать эти два противоположных характера, я решительно не понимаю. <...> Пикантная женщина была достаточно развращена и практична, чтобы суметь возбудить в обоих мальчиках ревность, а ничто так не обогащает женщин, как ревность любовников. Робкий и застенчивый Ушаков, скрепя сердце, терпел соперника, животный же и развратный Винкель, как и следовало ожидать, дал полную волю своему чувству» («Петербургская газета», 1886, 8 декабря, № 337).

Повествование полно прямых оценок, выступлений рассказчика со своим «я», афоризмов. Пародируются те черты повествовательной манеры, от которых Чехов теперь отошел совершенно. Эти приемы ощущаются им уже как литературно враждебные.

Рассказы с повествованием раннего типа становятся у него редкостью [24].

Современный критик, который знакомился в 1887 г. с Чеховым по сборникам «Пестрые рассказы» и «В сумерках» и от которого подавляющее большинство произведений раннего Чехова было скрыто, воспринимал, например, концовку «Кошмара» как какое-то исключение: «Редки и те случаи, когда автор меняет роль повествователя на роль моралиста и настойчиво подчеркивает вывод, вытекающий из рассказа» [25]. Рассуждения повествователя настолько изменились, что в рассказах 1886—1887 гг. они не кажутся критику проявлением субъективности: «Отступления от нити рассказа проникнуты почти всегда тем же настроением, как и самый рассказ, и не режут слух читателей» [26].

Разделение повествования на рассуждение, описание и изложение событий традиционно для литературных произведений. Такая градация существовала уже в древней русской литературе [27]. Во второй половине XIX в. перегородки между этими подразделениями рушатся. Одним из пионеров нового, «слитного», повествования был Чехов. Его проза 90-х и 900-х годов дает образцы повествования, где ни один из этих элементов не может быть выделен в чистом виде. Начался этот процесс в 1886 — 1887 гг. (ранее, как мы видели, эти разграничения были отчетливы), и связан он с развитием повествования «в тоне» героя, когда все изображаемое объединено его восприятием, окрашено его эмоциями.

Среди рассказов-сценок в прежнем стиле выполнены только «Предложение» и отчасти «Беседа трезвого

---

[24] «Отрава», «Юбилей». Блестящим образцом «старой манеры» Чехова может служить «Роман с контрабасом».

[25] *К. Арсеньев.* Беллетристы последнего времени. — «Вестник Европы», 1887, кн. 12, стр. 775.

[26] Там же.

[27] См. об этом: *Н. С. Трубецкой.* «Хожение за три моря Афонасия Никитина» как литературный памятник. — В кн.: *N. S. Trubetzkoy.* Three philological studies. — «Michigan Slavic Materials», Ann Arbor, 1963, N 3, p. 23—51.

с пьяным чертом». «Ах, как жалко, что вы не знаете княжны Веры! <...> Ах, какою надо быть деревянной скотиной, чтобы не чувствовать себя на верху блаженства, когда она говорит, смеется. <...> А читательница, ожидавшая мелодраматического конца, может успокоиться» («Предложение». — «Сверчок», 1886, № 41). В остальных сценках, среди которых «Неудача», «Длинный язык», «Счастливчик», — нейтральное повествование.

Доля рассказов от 1-го лица до 1886 г. неуклонно снижалась. В 1882 г. они составили 36% общего числа произведений, в 1883 — 17, в 1884 — 11, в 1885 — только 9%. (Хотелось бы поставить этот процесс в зависимость от общей тенденции к объективному повествованию.)

В 1886 г. этот процент несколько повысился (до 13). Но зато претерпел изменения самый тип повествования.

Как явствует из статистического обследования по предложенной сетке (см. сводную таблицу), общая эволюция повествования затронула рассказы от 1-го лица менее всего. Если отступления и обращения к читателю в структуре повествования этих рассказов играют все меньшую роль, то развернутые высказывания, характеристики, а также слова-оценки сохраняются почти в прежнем количестве. Но изменения в повествовании все-таки произошли.

Они связаны с проблемой характерологии рассказчика.

В рассказах от 1-го лица 1880—1885 гг. рассказчик почти всегда фигура, сходная с персонажами. Это человек из их среды («Двое в одном», «Торжество победителя», «Страшная ночь», «Оба лучше»). В этом смысле он близок к обывателю, в костюм которого облекается повествователь в рассказах в 3-м лице.

Теперь рассказчик чаще всего лицо, близкое к автору. Он не участвует в событиях. Это или человек, наблюдавший жизнь героя долгое время («Хорошие люди»), или его собеседник («Святой ночью»), или человек, явившийся свидетелем одного эпизода в жизни персонажа («Пустой случай», «Агафья»). Иногда он даже не скрывает своего писательства: «В настоящее время, когда я оканчиваю этот рассказ, он (герой рассказа. — *Ал. Ч.*) сидит у меня в гостиной. <...> Я подаю ему этот рассказ и прошу прочесть. <...> Окончив, он начинает шагать из угла в угол.

— Чем же кончить? — спрашиваю я его» («Рассказ без конца». — «Петербургская газета», 1886, 10 марта, № 67).

Г. А. Бялый, исходя из идейно-тематических предпосылок, среди «тургеневских» рассказов Чехова называет один из рассказов от 1-го лица 1886 г. — «Агафью» [28].

Сходство обнаруживается и в облике повествователя. Это рассказчик-наблюдатель тургеневского типа. Ранее такой тип рассказчика у Чехова встречался крайне редко («Последняя могиканша», отчасти «Приданое»). Теперь он преобладает [29]. (Ср. произведения с рассказчиком прежнего типа — «Ночь перед судом», «Мой домострой».) Его повествование наполняется размышлениями, предысториями героев, развернутыми пейзажами. Рассказчик открыто демонстрирует свое поэтическое ви́дение мира.

По отношению к слову это уже не сказ. В этом смысле такие рассказы предвосхищают поздние чеховские рассказы от 1-го лица, где нет установки на чужую речь — главного, по М. Бахтину, признака сказа («Рассказ неизвестного человека», «Дом с мезонином», «О любви»).

---

[28] *Г. А. Бялый.* Чехов и «Записки охотника». — «Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена», т. 67. Л., 1948.

[29] Сходство типа рассказчика ни в коей мере не означает близости к тургеневской поэтике. Знаменитое описание майского вечера в «Агафье», восхитившее когда-то Григоровича, совершенно не похоже на пейзажи Тургенева (редкость реалий, световые пятна, отсутствие разработки каждого из предметных мотивов, сочетание разномасштабных деталей: вилы, собачка, облака; строгая привязанность к воспринимающему лицу; сниженность сравнений: «словно обгрызенный край берега» и т. д.). «Помню, я лежал на рваной, затасканной полости почти у самого шалаша, от которого шел густой и душный запах сухих трав. Положив руки под голову, я глядел вперед себя. У ног моих лежали деревянные вилы. За ними черным пятном резалась в глаза собачонка Савки Кутька, а не дальше, как сажени на две от Кутьки, земля обрывалась в крутой берег речки. Лежа, я не мог видеть реки. Я видел только верхушки лозняка, теснившегося на этом берегу, да извилистый, словно обгрызенный край противоположного берега. Далеко за берегом, на темном бугре, как испуганные молодые куропатки, жались друг к другу избы деревни, в которой жил мой Савка. За бугром догорала вечерняя заря. Осталась одна только бледнобагровая полоска, да и та стала подергиваться мелкими облачками, как уголья пеплом» («Новое время», 1886, 15 марта, № 3607).

По своим языковым особенностям рассказы от 1-го лица теперь близки к другим рассказам 1885 — 1886 гг. Они начинают терять свое исключительное положение, подчиняясь общим тенденциям и процессам.

В 1886 г. преобладание нового типа повествования — объективного — еще незначительно. Оно становится явным в следующем, 1887 г. — последнем году «многописания». Из 33 рассказов 1887 г., где изображение дается в аспекте героев, в 19 (57%) повествование включает в себя субъектно-оценочные формы речи, принадлежащие персонажам, то есть большинство таких рассказов теперь сделано, выражаясь терминами Чехова, не только «в духе» героев, но и в их «тоне».

Гораздо большее место занимает объективное повествование и среди всех произведений вообще. Рост удельного веса этого типа повествования хорошо виден из следующих статистических данных: 1881—1882 гг. — 0%, 1883 — 3, 1884 — 6, 1885 — 8, 1886 — 24, 1887 — 30%.

Окончательное развитие и завершение тип повествования, насыщенного голосами героев, получил в позднейшей прозе Чехова.

Глава II

ОБЪЕКТИВНАЯ МАНЕРА
(1888—1894 гг.)

> Если вас изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует больше, чем изложение собственных чувств и мыслей; если, например, вам приятнее верно и точно передать наружный вид не только человека, но простой вещи, чем красиво и горячо высказать то, что вы ощущаете при виде этой вещи или этого человека, — значит вы объективный писатель...
>
> *И. Тургенев*

1

В 1887 г. объективное повествование, уже сложившееся — в основных чертах — к этому времени, распространяется значительно шире, чем в любой из предшествующих годов. Но в абсолютном смысле оно занимает еще небольшое место — в этой манере выполнено менее трети всех рассказов года.

Что же произошло с чеховским повествованием в следующем, 1888 г.?

Год был переломный. Он засвидетельствовал напряженные размышления Чехова над тем, *как продолжать.*

Обращение в это время к большому жанру несомненно продиктовано стремлением отыскать новые формы, выйдя за пределы своего новеллистического опыта. Чехов работает над романом; пишет повесть «Степь», и в повести этой появляются действительно новые, доселе у него не встречавшиеся принципы строения повествования (см. гл. III, 6—10). Вместе с этим возникает и возможность выбора — повествование новых его рассказов могло пойти по прежней дороге, изведанной в 1885—1887 гг., или устремиться по новой, открытой в этой повести.

Оно пошло по пути старому — в следующих произведениях 1888 г., и в дальнейшем продолжала совершенствоваться система объективного повествования.

В 1888 г. было написано девять художественных произведений. Из них два — от 1-го лица («Красавицы» и «Огни») и семь — в 3-м лице: «Спать хочется», «Неприятность», «Именины», «Припадок», «Сапожник и нечистая сила», «Пари», «Степь».

В шести из них (во всех рассказах, за исключением *повести* «Степь») пространственно-психологическое изображение дано в аспекте центрального героя. Именно в таких рассказах прежде всего (см. гл. I, 11) и развивалось объективное повествование.

Но если в 1887 г. объективное повествование обнимает 57% таких рассказов, то в 1888 г. — уже 100: все шесть выполнены в объективной манере. Скачок достаточно резкий. Другой вид повествования в рассказах с главенством центрального героя в 1888 г. как бы не мыслится. Абсолютный рост (то есть среди всех произведений года) объективного повествования тоже очень значителен: с 30% в 1887 до 75 в 1888 г. Изменилось не только число рассказов с повествованием, насыщенным голосами героев. Переменилось само соотношение этих голосов и речи повествователя внутри рассказа.

В рассказах 1884—1887 гг. несобственно-прямая речь занимает количественно небольшое место. Чаще всего это вкрапления отдельных слов или словосочетаний, одиночных предложений.

Теперь голос героя более активен. Несобственно-прямая речь составляет уже цепи предложений, обнимает целые абзацы и еще более крупные речевые единства.

«Несколько минут она молча, с открытым ртом и дрожа всем телом, глядела на дверь, за которою скрылся муж, и старалась понять: что значит это бегство? Есть ли это один из тех приемов, которые употребляют в спорах фальшивые люди, когда бывают неправы, или же это есть оскорбление, обдуманно нанесенное ее самолюбию? Как понять? Если муж берет подушку и уходит из спальни, то не значит ли это, что в данную минуту он не любит своей жены, смеется над ней, презирает ее гнев и слова? Ольге Михайловне припомнился ее двоюродный брат офицер, веселый малый, который часто со смехом рассказы-

вал ей, что когда ночью «супружница начинает пилить» его, то он обыкновенно берет подушку и, посвистывая, уходит к себе в кабинет, а жена остается в глупом и смешном положении. Этот офицер женат на богатой, капризной и глупой женщине, которую он не уважает и только терпит» («Именины». — «Северный вестник», 1888, № 11).

«Ему всегда было обидно, что не все люди одинаково живут в больших домах и ездят на хороших лошадях. Почему, спрашивается, он беден? Чем он хуже Кузьмы Лебядкина из Варшавы или тех барышень, которые ездят в каретах? У него такой же нос, такие же руки, ноги, голова, спина, как у богачей, так почему же он обязан работать, когда другие гуляют? Почему он женат на Марье, а не на даме, от которой пахнет духами? В домах богатых заказчиков ему часто приходится видеть красивых барышень, но они не обращают на него никакого внимания и только иногда смеются и шепчут друг другу: — «Какой у этого сапожника красный нос!» Правда, Марья хорошая, добрая, работящая баба, но ведь она необразованная, одевается грязно, рука у нее тяжелая, бьется больно, голос визгливый, пронзительный, а когда приходится говорить при ней о политике или о чем-нибудь умном, то она всякий раз вмешивается и несет такую чепуху, что просто — срамота на всю губернию!» («Сапожник и нечистая сила». — «Петербургская газета», 1888, 25 декабря, № 355).

(Картину роста в повествовании конца 80-х годов подобных языковых форм нельзя представить в точных цифрах — из-за невозможности установить достаточно отчетливые и бесспорные границы между речью повествователя и несобственно-прямой речью. Отсюда и очевидная невозможность найти статистическую единицу для подсчета.)

Собственно повествование состоит только из «авторского» текста произведения. В повествовательном уровне, взятом в целом, эта форма речи взаимодействует с «неавторскими» формами — диалогом и монологом, данным в виде прямой речи. Они служат для него фоном, на котором острее ощущаются те или иные экспрессивные качества повествования. Они являются базой для пополнения повествования чужим словом, которое иногда ощущается в повествовании как чужое только потому, что до

этого оно встретилось в монологе или диалоге (см. гл. II, 7). Они, наконец, служат тем лексико-стилистическим камертоном, благодаря которому читатель безошибочно узнает слово героя в общем повествовательном потоке.

В рассказах 1888 г. наблюдается интересное (и для Чехова в таких масштабах новое) явление сближения внутреннего монолога — прямой речи и внутреннего монолога — несобственно-прямой речи.

Границы между ними становятся условными — настолько, что часто без авторского указания уловить их невозможно. Проделаем такой эксперимент: запишем идущие в рассказе одно за другим повествование и внутренний монолог, и попытаемся угадать, где стоят кавычки, обозначающие, что дальше — прямая речь.

«Ему почему-то казалось, что он должен решить вопрос немедленно, во что бы то ни стало, и что вопрос этот не чужой, а его собственный. Он напряг силы, поборол в себе отчаяние и, севши на кровать, обняв руками голову, стал решать: как спасти всех тех женщин, которых он сегодня видел? Порядок решения всяких вопросов ему, как человеку ученому, был хорошо известен. И он, как ни был возбужден, строго держался этого порядка <...> У него было очень много хороших приятелей и друзей, живших в номерах Фальцфейн, Голяшкина, Нечаева, Ечкина... Между ними немало людей честных и самоотверженных. Некоторые из них пытались спасать женщин... Все эти немногочисленные попытки <...> можно разделить на три группы. Одни, выкупив из притона женщину, нанимали для нее номер, покупали ей швейную машинку, и она делалась швеей. И выкупивший, вольно или невольно, делал ее своей содержанкой, потом, кончив курс, уезжал и сдавал ее на руки другому порядочному человеку, как какую-нибудь вещь. И падшая оставалась падшею. <...> Третьи, самые горячие и самоотверженные, делали смелый, решительный шаг. Они женились. И когда наглое, избалованное или тупое, забитое животное становилось женою, хозяйкой, и потом матерью, то это переворачивало вверх дном ее жизнь и мировоззрение, так что потом в жене и матери трудно было узнать бывшую падшую женщину. Да, женитьба лучшее, и, пожалуй, единственное средство» («Припадок». — «Памяти В. М. Гаршина. Художественно-литературный сборник». СПб., 1889).

«Он опять зашагал, продолжая думать. Теперь уж он поставил вопрос иначе: что нужно сделать, чтобы падшие женщины перестали быть нужны? Для этого необходимо, чтобы мужчины, которые их покупают и убивают, почувствовали безнравственность своей рабовладельческой роли и ужаснулись. Надо спасать мужчин. Наукой и искусствами ничего не поделаешь<...> Как бы высоки ни казались науки и искусства, они все-таки составляют дела рук человеческих, они плоть от плоти нашей, кровь от крови. Они больны тем же, чем и мы, и на них прежде всего отражается наша порча. Разве литература и живопись не эксплуатируют нагого тела и продажной любви? Разве наука не учит глядеть на падших женщин только как на товар, который в случае надобности следует браковать? Для нравственных вопросов единственный выход — это апостольство» (там же [1]).

Найти черту, за которой речь повествователя, насыщенная словом героя, сменяется речью самого героя, чрезвычайно трудно. В каждом из примеров лексика и синтаксис всего отрывка в целом однородны и не распадаются на резко отличающиеся друг от друга части. (В первом отрывке прямая речь начинается со слов: «Все эти немногочисленные попытки», во втором — словами: «Наукой и искусствами...»)

Близкий к прямой речи, эмоциональный внутренний монолог господствует в повествовании и придает ему особый, напряженный, интонационный облик («Неприятность», «Именины», «Припадок»).

В тех редких случаях, когда повествователь передает в своей речи не внутренний монолог, а открытую, «внешнюю» речь персонажа, повествование еще ближе стоит к прямой речи.

2

Еще большую слиянность обнаруживает в 1888—1894 гг. повествование в рассказах от 1-го лица.

У раннего Чехова в тексте рассказа от 1-го лица в большинстве случаев, наряду с повествованием рассказ-

---

[1] Рассказ написан в 1888 г. (см. письма Чехова к А. Н. Плещееву от 3 и 13 ноября 1888 г.; дата цензурного разрешения сборника — 29 ноября 1888 г.).

чика, существует и его внутренний монолог, данный в виде прямой речи.

«— Нет, это не он! — думал я, глядя на одного маленького человечка в заячьей шубенке. — Это не он! Нет, это он! Он!

Человечек в заячьей шубенке ужасно походил на Ивана Капитоныча, одного из моих канцелярских...<...>

Ах ты, тварь этакая! Я глядел на его рожицу и глазам не верил. Нет, это не он! Не может быть! Тот не знает таких слов, как «свобода» и «Гамбетта»<...>

Теперь я посмотрел на его лицо.

— Неужели, — подумал я, — эта пришибленная, приплюснутая фигурка умеет говорить такие слова, как «филистер» и «свобода»? А? Неужели? Да, умеет» («Двое в одном». — «Зритель», 1883, № 3).

К концу первого периода в рассказах от 1-го лица возникают более сложные виды изображения внутренней речи.

«Пробегая мимо, пес пристально посмотрел на меня, прямо мне в лицо, и побежал дальше.

— Хорошая собака... — подумал я. — Чья она? <...> Я пошел дальше. Пес за мной.

— Чья эта собака? — спрашивал я себя. — Откуда? За тридцать—сорок верст я знал всех помещиков и знал их собак. Ни у одного из них не было такого водолаза. Откуда же он мог взяться здесь, в глухом лесу, на проселочной дороге?» («Страхи. Рассказ дачника». — «Петербургская газета», 1886, 16 июня, № 162).

Здесь уже сосуществуют прямая и непрямая формы передачи рассказчиком своих мыслей.

Начиная с 1886—1887 гг. голос героя-рассказчика все больше проникает в повествование («Из записок вспыльчивого человека», «Зиночка», «Новогодняя пытка»).

Теперь текст рассказов от 1-го лица уже не делится на слово рассказчика, данное в форме прямой речи, и его повествование [2]. Все размышления, эмоции рассказчика слиты в одном общем повествовательном потоке.

---

[2] Только в рассказах «Скучная история», «Красавицы» и «Страх» несколько раз находим остаточные явления прямой речи. Но эти 20—25 строк на все рассказы составляют ничтожный процент по отношению к повествованию всех произведений 1888—1894 гг.

«Стоять и смотреть на нее, когда она пила кофе и потом завтракала, подавать ей в передней шубку и надевать на ее маленькие ножки калоши, причем она опиралась на мое плечо, потом несколько часов подряд ждать с нетерпением, когда снизу позвонит мне швейцар <...> — если б вы знали, как все это было для меня важно и полно интереса! <...> Я страдал вместе с нею и мне приходило в голову — разрезать поскорее этот тяжелый нарыв, передать ей в письме все то, что говорилось в четверги за ужином, но меня останавливала жалость и я страдал еще больше» («Рассказ неизвестного человека». — «Русская мысль», 1893, № 2).

Невиданный до сих пор в рассказах Чехова размах приобретают диалог и открытый монолог. В таких рассказах, как «Пари», «Припадок», «Неприятность», «Именины», диалоги и монологи занимают большую часть некоторых глав, например всю вторую часть рассказа «Неприятность», около половины текста в «Именинах».

3

С точки зрения соотношения в слове авторской позиции и позиции героя, объективное повествование подразделяется на два вида.

Первый — когда оценка, заключенная в слове героя, приближается к общей позиции автора.

«Она решила сейчас же найти мужа и высказать ему все: гадко, без конца гадко, что он нравится чужим женщинам <...>, прячет от жены свою душу и совесть, чтобы открывать их первому встречному хорошенькому личику. Что худого сделала ему жена? В чем она провинилась? Наконец, давно уже надоело, что он постоянно ломается, рисуется, кокетничает, говорит не то, что думает <...> К чему эта ложь? Пристала ли она порядочному человеку? Если он лжет, то оскорбляет и себя, и тех, кому лжет, и не уважает того, о чем лжет. Неужели ему не понятно, что если он кокетничает и ломается за судейским столом, или, сидя за обедом, трактует о прерогативах власти только для того, чтобы насолить дяде либералу, — неужели ему не понятно, что этим самым он ставит ни в грош и суд, власть, и всех, кто его слушает и видит?» («Именины». — «Северный вестник», 1888, № 11).

«Доктор растерялся и не знал, что сказать. Он понял, что фельдшер пришел к нему унижаться и просить прощения не из сознания вины <...>, а просто из расчета <...> Что может быть оскорбительней для человеческого достоинства? <...>

Нужно было написать заявление в управу, но доктор все еще никак не мог придумать формы письма. Теперь смысл письма должен был быть таков: «Прошу уволить фельдшера, хотя виноват не он, а я». Изложить же эту мысль так, чтобы вышло не глупо и не стыдно, — для порядочного человека почти невозможно» («Житейская мелочь». <В Собр. соч. — «Неприятность>. — «Новое время», 1888, 7 июня, № 4408).

Следует оговорить, что имеется в виду лишь общность направленности слова в таком типе речи, некоторая близость оценок героя и автора, но не их тождество. Сам Чехов протестовал против такого отождествления. «Если я преподношу Вам профессорские мысли, — писал он А. Суворину по поводу «Скучной истории», — то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. <...> Неужели Вы так цените вообще <...> мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их <...>?» (17 октября 1889 г.). Но он же подтверждал близость самых общих смысловых акцентов речей героя к авторским. «Если мне симпатична моя героиня Ольга Михайловна, либеральная и бывшая на курсах, то я этого в рассказе не скрываю, что, кажется, достаточно ясно. Не прячу я и своего уважения к земству, которое люблю, и к суду присяжных» (Письмо А. Плещееву от 9 октября 1888 г.).

Выходя за пределы повествовательного уровня, отметим, что подобная речевая форма, несомненно, связана с поставленным в центре сюжета новым героем прозы Чехова конца 80-х—начала 90-х годов — ищущим истину и смысл жизни человеком, взволнованно и страстно размышляющим о главных проблемах бытия. Именно этим, как представляется, в значительной мере определяется, что данный (первый) вид объективного повествования в это время распространен гораздо шире, чем второй. Материал воздействует на форму.

Второй вид — это такое объективное повествование в котором оценка, содержащаяся в речи героя, не совпадает с общей авторской позицией.

«Он дал волю дремоте, подпер тяжелую голову кулаком и стал думать о своей бедности, о больших домах, каретах, о сотенных бумажках... Что ни говорите, а сладко воображать, как у ненавистных богачей трескаются дома, дохнут лошади, линяют шубы и шапки, как богачи мало-помалу превращаются в бедняков, а бедный сапожник становится богатым заказчиком!» [3] («Сапожник и нечистая сила». — «Петербургская газета», 1888, 25 декабря, № 355).

Эти в смысловом отношении разнонаправленные виды объективного повествования, с точки зрения чисто лингвистической, базируются на одной и той же речевой форме — несобственно-прямой речи. Это определяет стилистическое единство повествования в пределах художественной системы.

Текст рассказа с объективным повествованием в 1884—1887 гг. распадается на четыре отчетливо различимых речевых потока:

1) речь нейтрального повествователя;
2) речь повествователя, насыщенная словом героя;
3) внутренний монолог;
4) диалог.

Чем ближе к концу 80-х годов, тем больше а) сякнет первый поток; б) за его счет растет второй; в) сближаются второй и третий; г) увеличивается четвертый. Как мы видели, в рассказах 1888 г. эти тенденции осуществились наиболее полно.

Новые повествовательные принципы окончательно сложились уже к 1887 г. Этот год дал законченные образцы новой повествовательной системы, и с точки зрения качества повествования многих рассказов вполне мог бы считаться началом нового периода. Но количественно новые принципы в 1887 г. полного преобладания еще не получили. Это произошло только в 1888 г., когда они проявились с необычайной последовательностью в боль-

---

[3] Еще более отчетливо это различие позиций видно в другом варианте этого текста, сделанном Чеховым для первого тома Собрания сочинений в 1899 г.: «Как было бы хорошо, если бы у этих, черт их подери, богачей потрескались дома, подохли лошади, полиняли их шубы и собольи шапки! Как бы хорошо, если бы богачи мало-помалу превратились в нищих, которым есть нечего, а бедный сапожник стал бы богачом и сам бы куражился над бедняком-сапожником накануне Рождества».

шинстве произведений года. 1888 год, таким образом, становится началом нового — *второго* — периода в развитии повествования Чехова. Этот период охватывает время с 1888 по 1894 г.

4

Окончательную победу объективное повествование одержало в 1889—1890 гг. В эти два года оно обнаруживается во всех 100% рассказов в 3-м лице.

Именно в 1890 г. Чехов сформулировал свое эстетическое кредо, свой основной художественный принцип — принцип объективности.

Об устранении субъективности, «личного элемента», и о требовании объективности Чехов в конце 80-х—начале 90-х годов писал многократно.

«Когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее, — советовал он Л. А. Авиловой 19 марта 1892 г., — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны». В следующем письме к тому же адресату он уточнял свою мысль: «Как-то я писал Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» (Л. А. Авиловой, 29 апреля 1892 г.).

Что же такое объективность в чеховском ее понимании? В известном письме к А. С. Суворину от 1 апреля 1890 г. Чехов говорит об этом достаточно ясно: «Вы браните меня за объективность <...> Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так

компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам».

Очевидно, что объективность Чехов понимал прежде всего как изображение «в тоне» и «в духе» героев. Такая манера противополагается здесь «субъективности».

Действительно, ведь о субъективной манере говорят тогда, когда автор открыто проявляет свои симпатии и антипатии, когда он, как, например, Тургенев (по словам Добролюбова) «рассказывает о своих героях как о людях, близких ему <...> и с нежным участием, с болезненным трепетом следит за ними, сам страдает и радуется вместе с лицами, им созданными» [4], и его голос включен в повествование в виде субъектно-оценочных форм речи. Когда же рассказ ведется под углом зрения героя и открытым, высказанным прямо авторским оценкам не остается места, повествование приобретает характер «безавторского», предельно объективного.

5

Способ организации повествования, обнаруженный в произведениях 1888 г., очень последовательно выдержан во всех рассказах 1889—1894 гг. В этих рассказах находим утверждение и развитие принципов повествования первого года нового периода.

1. В повествовании периода 1889—1894 гг. несобственно-прямая речь, как и в рассказах 1888 г., также охватывает крупные речевые единства (см., например, все начало — до встречи с доктором — в рассказе «Княгиня», вторую половину рассказа «Учитель словесности» — 1894 г., первую главу «Гусева» и т. д.).

2. Обнаруживаются те же два вида объективного повествования (ср. гл. II, 3).

Примером первого (когда точки зрения автора и героя близки) может служить внутренний монолог дьякона из главы XV «Дуэли» (приводится в гл. II, 6) или фельдшера из рассказа «Черти» (в Собр. соч. — «Воры»): «Боже мой, как глубоко небо и как неизмеримо широко раскинулось оно над миром! Хорошо создан мир, только

---

[4] *Н. А. Добролюбов.* Что такое обломовщина? — Собр. соч. в девяти томах, т. IV, М.—Л., 1962, стр. 309.

зачем и с какой стати, думал фельдшер, люди делят друг друга на трезвых и пьяных, служащих и уволенных и пр.? Почему трезвый и сытый спокойно спит у себя дома, а пьяный и голодный должен бродить по полю, не зная приюта?» («Новое время», 1890, 1 апреля, № 5061). (Ср. близкое к позиции автора слово рассказчика в некоторых монологах рассказов от 1-го лица — в «Скучной истории», «Рассказе старшего садовника», «Рассказе неизвестного человека».)

В качестве примера второго типа объективного повествования, то есть когда оценки героя, заключенные в слове, совершенно отличны от авторских, приведем отрывок из рассказа «Княгиня».

«...и княгиня начинала думать, что, несмотря на свои 29 лет, она очень похожа на старого архимандрита и так же, как он, рождена не для богатства, не для земного величия и любви, а для жизни тихой, скрытой от мира, сумеречной, как покои...

Бывает так, что в темную келию постника, погруженного в молитву, вдруг нечаянно заглянет луч, или сядет у окна келии птичка и запоет свою песню; суровый постник невольно улыбнется, и в его груди из-под тяжелой скорби о грехах, как из-под камня, вдруг польется ручьем тихая, безгрешная радость. Княгине казалось, что она приносила собою извне точно такое же утешение, как луч или птичка. ‹...› Вообще вся она, маленькая, хорошо сложенная, одетая в простое черное платье, своим появлением должна была возбуждать в простых, суровых людях чувство умиления и радости» («Новое время», 1889, 26 марта, № 4696).

3. Те же самые явления наблюдаются и при сопоставлении повествования с другими видами речи, входящими в текст рассказа. Монолог и внутренний монолог, включенный в сферу речи повествователя, сближается с монологом, лежащим вне ее, выраженным в формах прямой речи.

«Ах, что за огонь-девка, — думал фельдшер, садясь на сундук и отсюда глядя на танцы. — Что за жар! Отдай ‹все›, да и мало...»

И он жалел: зачем он фельдшер, а не простой мужик? зачем на нем пиджак и цепочка с позолоченным ключиком, а не синяя рубаха с веревочным пояском?» («Черти». — «Новое время», 1890, 1 апреля, № 5061).

«Она тоже либералка, но в ее вольнодумстве чувствуется избыток сил, тщеславие молодой, сильной, смелой девушки, страстная жажда быть лучше и оригинальнее других.. Как же могло случиться, что она полюбила Власича?

— Он — Дон Кихот, упрямый фанатик, маньяк, — думал Петр Михайлович, — а она такая же рыхлая, слабохарактерная и покладистая, как я... Мы с ней сдаемся скоро и без сопротивления. Она полюбила его; но разве я сам не люблю его? Ведь я тоже люблю его, несмотря ни на что...» («Соседи». — «Книжки «Недели», 1892, № 7).

4. Увеличивается объем диалога (в соотношении с собственно повествованием). Так, в «Дуэли» есть главы (III, VII, XIII), построенные почти по драматическому принципу; ремарки повествователя имеют здесь чисто служебное значение (ср.: «В усадьбе», «Княгиня», «Бабы» и др.).

6

В это время Чеховым была сделана попытка применить уже сформировавшуюся объективную повествовательную манеру к большому жанру. Это была повесть «Дуэль» (1891 г.).

Необычным для Чехова в этом произведении было и сюжетное построение. «Композиция его, — писал он, — немножечко сложна»[5]. До этого во всех произведениях, включая и повесть «Степь», в которой формально «через все главы <...> проходит одно лицо»[6], фабульный материал был сконцентрирован вокруг одного героя. В «Дуэли» впервые этот материал был рассредоточен, поделен между несколькими персонажами. Всякая глава дается в аспекте одного из персонажей — Лаевского, Самойленко, дьякона, Надежды Федоровны.

Каким же образом строится повествование? Принцип его организации совершенно такой же, что и в чеховских новеллах, с той лишь разницей, что здесь в качестве однородного единства вместо новеллы выступает глава, которая строится, как новелла, — вокруг центрального героя. Повествование каждой главы, если она не состоит цели-

---

[5] Письмо к А. С. Суворину от 6 августа 1891 г.
[6] Письмо к Д. В. Григоровичу от 12 января 1888 г.

ком из диалогов, насыщается словом того персонажа, в аспекте которого она дается. Приведем несколько примеров, показывающих, как повествование наполняется лексикой и интонациями разных героев.

1. Лаевский (гл. II[7]):

«И он подумал, что питье кофе — не такое уж замечательное событие, чтобы из-за него стоило делать озабоченное лицо, и что напрасно она потратила время на модную прическу, так как нравиться тут некому и не для чего <...>. Воображение его рисовало, как он садится <...> в поезд и едет. Здравствуй, свобода! Станции мелькают одна за другой, воздух становится все холоднее и жестче, вот березы и ели, вот Курск, Москва... В буфетах щи, баранина с кашей, осетрина, пиво, одним словом, не азиятчина, а Россия, настоящая Россия. Пассажиры в поезде говорят о торговле, новых певцах, о франко-русских симпатиях; всюду чувствуется культурная, интеллигентная жизнь... Скорей, скорей! Вот, наконец, Невский, Большая Морская, а вот Ковенский переулок, где он жил когда-то со студентами, вот милое, серое небо, моросящий дождик, мокрые извозчики...» («Новое время», 1891, 22 октября, № 5621).

2. Надежда Федоровна (гл. X):

«Она будет с плачем умолять его, чтобы он отпустил ее, и если он будет противиться, то она уйдет от него тайно. Она не расскажет ему о том, что произошло. Пусть он сохранит о ней чистое воспоминание. <...> Она будет жить где-нибудь в глуши, работать и высылать Лаевскому «от неизвестного» деньги, вышитые сорочки, табак, и вернется к нему только в старости и в случае, если он опасно заболеет, и понадобится ему сиделка. Когда в старости он узнает, по каким причинам она отказалась быть его женой и оставила его, он оценит ее жертву и простит» («Новое время», 1891, 12 ноября, № 5642).

3. Дьякон (гл. XI):

«Дькону стало жутко. Он подумал о том, как бы бог не наказал его за то, что он водит компанию с неверующими <...>. Какою мерою нужно измерять достоинства людей, чтобы судить о них справедливо? Он вспомнил своего врага, инспектора духовного училища, который и в бога веровал, и на дуэлях не дрался, и жил в целомуд-

---

[7] Деление на главы дается, как и текст, по газетному варианту.

ри, но когда-то кормил дьякона хлебом с песком и однажды едва не оторвал ему уха. Если человеческая жизнь сложилась так немудро, что этого жестокого и нечестного инспектора, кравшего казенную муку, все уважали и молились в училище о здравии его и спасении, то справедливо ли сторониться таких людей, как фон-Корен и Лаевский только потому, что они неверующие?» («Новое время», 1891, 26 ноября, № 5656).

Объективное повествование, таким образом, присутствует не только в произведениях, выдержанных в аспекте главного героя, как это было до 1888 г. Оно распространилось теперь и на вещи, сюжет которых не сконцентрирован вокруг одного героя.

Второй попыткой применить некоторые приемы объективной манеры к большим повествовательным массивам была «Палата № 6» (1892).

В десяти главах из девятнадцати[8] находим объективное повествование, насыщенное мыслью и словом главного героя.

«Чтобы заглушить мелочные чувства, он спешил думать о том, что и он сам, и Хоботов, и Михаил Аверьяныч должны рано или поздно погибнуть, не оставив в природе даже отпечатка. <...> Все — и культура, и нравственный закон — пропадет и даже лопухом не порастет. Что же значат стыд перед лавочником, ничтожный Хоботов, тяжелая дружба Михаила Аверьяныча? все это вздор и пустяки» (гл. XV).

«Но как же часы? А записная книжка, что в боковом кармане? А папиросы? Куда Никита унес платье? Теперь, пожалуй, до самой смерти уже не придется надевать брюк, жилета и сапогов. Все это кто-то странно и даже непонятно в первое время» (гл. XVII).

Еще в четырех главах обнаруживаются голоса других персонажей.

«Иван Дмитрич Громов <...> всегда возбужден, взволнован и напряжен каким-то смутным, неопределенным ожиданием. Достаточно малейшего шороха в сенях или крика на дворе, что бы он поднял голову и стал прислушиваться: не за ним ли это идут? Не его ли ищут?» (гл 1).

---

[8] Имеется в виду деление на главы, сделанное Чеховым для сб.: «Палата № 6». СПб., 1893; текст дается также по этому изданию

«...он все сводит к одному: в городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведет тусклую, бессмысленную жизнь, разнообразя ее насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные питаются крохами; <...> нужно, чтоб общество сознало себя и ужаснулось» (гл. II).

«Михаил Аверьяныч <...> громко говорил, что не следует ездить по этим возмутительным дорогам. Кругом мошенничество! То ли дело верхом на коне: отмахаешь в один день сто верст и потом чувствуешь себя здоровым и свежим. А неурожаи у нас оттого, что осушили Пинские болота. Вообще беспорядки страшные» (гл. XIII).

Такое повествование обычно для 1888—1894 гг. Но некоторыми своими чертами «Палата № 6» выбивается из типичной для второго периода повествовательной манеры.

В первых четырех и самом начале пятой главы, наряду с нейтральным повествователем и «голосом» Ивана Дмитрича Громова, обнаруживается повествователь, совершенно не свойственный прозе этих лет. Причем, далее, начиная с главы пятой и включая последнюю, девятнадцатую, главу, повествователь в этом «лике» больше не выступает.

В чем же необычность этого повествователя?

Во-первых, его речь содержит эмоциональную оценку изображаемого. Эта оценка проявляется не только в окраске лексики или в интонации, но и в са́мой прямой форме.

«...осанка у него внушительная и кулаки здоровенные. Принадлежит он к числу тех простодушных, положительных, исполнительных и *тупых* людей...»

«Странный слух!»

«Мне нравится его широкое скуластое лицо <...>. *Нравится мне он сам*, вежливый, услужливый и необыкновенно деликатный...»

Этот повествователь, как видно из последнего примера, персонифицирован. Он выступает от своего «я», обращается к читателю, приглашая его, например, осмотреть больничные помещения, сообщает о своем знакомстве с персонажами, ссылается на свои предыдущие высказывания или последующее изложение [9].

---

[9] Эту необычную для зрелого Чехова особенность повествования в «Палате № 6» заметил еще А. Дерман. Считая, что в целом

«Если *вы* не боитесь ожечься о крапиву, то *пойдемте* по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и *посмотрим*, что делается внутри. Отворив первую дверь, *мы* входим в сени».

«О чем, бывало, *не заговоришь* с ним...»

«Сосед с левой стороны у Ивана Дмитрича, как *я уже сказал...»*

«Насколько это верно, *не знаю...»*

«В какое смятение приходят больные всякий раз при появлении пьяного, улыбающегося цирюльника, *мы говорить не будем»*.

Во второй период у Чехова были вещи, предвосхищавшие поэтику третьего. Например, повествователя, выступающего с философско-лирическими монологами, находим в «Степи» (1888 — см. гл. III). Но повествователь первых пяти глав «Палаты № 6» не похож на близкого к автору повествователя третьего периода, он значительно превосходит его в степени субъективности. Это не предвосхищение, а скорее своеобразный рецидив. По своим качествам рассказчик «Палаты № 6» очень напоминает активного повествователя первого периода, причем его начала, 1880—1882 гг. (см. гл. I, 3—4).

Каждая большая повесть Чехова конца 80-х—начала 90-х годов — это всегда какой-то эксперимент, поиски новых стилистических путей. В числе прочих причин была, очевидно, и та, что в большом жанре Чехов был более свободен от давления своей собственной художественной системы, выработанной именно при работе в малых жанрах. Все новые черты повествования второго периода первоначально появились в больших повестях, и появились в них раньше, чем в рассказах.

Но опыт «Палаты № 6» в прозе Чехова не нашел продолжения. За исключением одного случая [10] повест-

---

в своей манере Чехов сознательно отталкивался от Тургенева, А. Дерман находил, что в «Палате № 6» Чехов применил «и типично тургеневский обзор прошлой жизни героев, и их подробную психологическую характеристику, и неторопливое начало, а в последнем даже это характерное старолитературное предложение к читателю, — точно к живому собеседнику, пройтись вместе с автором по месту действия» («Творческий портрет Чехова». М., «Мир», 1929, стр. 260).

[10] В начале рассказа «В родном углу»: «Поезд уже ушел, покинув вас здесь, и шум его слышится чуть-чуть и замирает наконец... Около станции пустынно и нет других лошадей,

вователь такого типа больше никогда не появлялся. Другие опыты новых форм — «Степь» (1888), «Три года» (1894) — были счастливей.

7

До сих пор структурные особенности повествования второго периода описывались как самостоятельные феномены.

Как же эти черты проявляются в повествовании конкретного рассказа, если рассмотреть его по возможности целиком, не выбирая наиболее выразительных примеров? Как в повествовании целого рассказа ощущается основное качество — аспект героя? Как — сразу или постепенно — оно возникает и каков его удельный вес в общей повествовательной массе?

Любопытно установить, есть ли в повествовании слово других героев, кроме главного, или это исключено вовсе; проследить, как сочетаются в живой ткани произведения разные способы повествования; каким из этих способов описываются события, а каким внутренний мир героя.

Рассмотрим все эти вопросы на примере повествования рассказа «Попрыгунья» («Север», 1892, № 1—2).

«На свадьбе у Ольги Ивановны были все ее друзья и добрые знакомые». Так начинается рассказ.

«— Посмотрите на него: не правда ли, в нем что-то есть? — говорила она своим друзьям, кивая на мужа и как бы желая объяснить, почему это она вышла за простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека».

Первая фраза рассказа чисто информационна. Но далее в повествовании уже есть оценка. Принадлежит она Ольге Ивановне (о том, что здесь несобственно-прямая речь, говорит указательное местоимение «это»). Еще не ясно, с каких она дается позиций. Но одно видно сразу: оценка эта чрезвычайно категорична («очень обыкновенного и ничем не замечательного»).

Но, как можно убедиться уже из следующих фраз,

кроме ваших. Вы садитесь в коляску — это так приятно после вагона — и катите по степной дороге... <...> Ваш кучер рассказывает что-то, часто указывая кнутом в сторону...» («Русские ведомости», 1897, 16 ноября, № 317).

такое оценочное повествование тоже не становится единственным способом изложения. В самом деле:

«Ее муж, Осип Степаныч Дымов, был врачом и имел чин титулярного советника. Служил он в двух больницах: в одной сверхштатным ординатором, а в другой — прозектором. Ежедневно от 9 часов утра до полудня он принимал больных и занимался у себя в палате, а после полудня ехал на конке в другую больницу, где вскрывал умерших больных. Частная практика его была ничтожна, рублей на пятьсот в год».

К сообщенному не высказывается никакого отношения. Повествователь, ведущий рассказ, выступает как беспристрастный регистратор фактов, не вносящий в их изложение своей оценки.

Дальше читаем: «...в год. Вот и все. Что еще можно про него сказать?»

В вопросе слышится голос совсем не беспристрастный. Это не голос повествователя, только что рассказавшего о Дымове. В нем легко узнается та же мысль, которая была в первых фразах нашей пьесы — мысль об «обыкновенности» Дымова. Теперь — выраженная в такой форме — она еще более наступательна. И принадлежать вопрос этот может только Ольге Ивановне. В этом убеждает и то, что дальнейшее рассуждение вводится противительной конструкцией, то есть опять-таки резко противопоставляются друзья Ольги Ивановны и Дымов: «А между тем Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди. Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен...». Повествователь знакомит читателя с этими друзьями. Но — это чувствуется сразу — говорит о них с чужого голоса. «Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен, имел уже имя и считался знаменитостью, или же хотя и не был еще знаменит но зато *подавал блестящие надежды.* Артист из драматического театра, большой, давно признанный талант <...>, певец из оперы <...>, со вздохом уверявший Ольгу Ивановну, что она *губит себя*: если бы она не ленилась и взяла себя в руки, то из нее вышла бы замечательная певица; затем несколько художников и во главе их жанрист, анималист, пейзажист Рябовский <...>; он поправлял Ольге Ивановне ее этюды и говорил, что из нее, *быть может, выйдет толк*; затем виолончелист, у которого *ин-*

струмент плакал и который откровенно сознавался, что из всех знакомых ему женщин умеет аккомпанировать *одна только Ольга Ивановна*; затем литератор, молодой, но уже известный, писавший повести и пьесы, рассказы. Еще кто? Ну, еще Василий Васильич, барин, помещик, диллетант-иллюстратор и виньетист, *сильно чувствовавший старый русский стиль, былину и эпос*; на бумаге, на фарфоре и на закопченных тарелках он производил *буквально чудеса*».

Принадлежность характеристик самим же героям, не говоря уж о случаях, где об этом сказано прямо («говорил, что из нее, быть может, выйдет толк»), ощущается благодаря чуждой повествователю фразеологии («инструмент плакал»), в которой угадывается стиль персонажей. Разговорность формы вопроса и ответа («еще кто? Ну еще Василий Васильич, барин») подтверждает, что повествователь подчинился героине, — слышатся живые интонации Ольги Ивановны, непринужденно болтающей с читателем, виден жест. Она демонстрирует свой салон.

И когда после всего этого снова говорится о Дымове: «среди этой артистической, свободной и избалованной судьбою компании <...>, вспоминавшей о существовании *каких-то* докторов только во время болезни, и для которой имя Дымов звучало так же безразлично как Сидоров или Тарасов, — среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах. Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчицкая бородка», — то читателю уже совершенно ясно, кому это так казалось. В том, что это представлялось именно приятелям Ольги Ивановны и ей самой, окончательно убеждает уже следующая фраза: «Впрочем, если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола».

Таким образом, нейтральное изложение повествователя уже с первых строк рассказа впитывает слово и мысль героини. В первой главе все освещается с ее точки зрения — так, как она сама представляет свою и чужую жизнь.

Во второй главе влияние героини усиливается. Повествование все больше насыщается ее словами и выражениями — эмоционально окрашенной лексикой, фразеологией художнической богемы. Это ощущается тем сильнее, что в конце первой главы в большом монологе Ольги

Ивановны дается несколько образчиков ее речевой манеры («судьба бывает так причудлива», «влюбилась адски», «лицо обращено к нам в три четверти, плохо освещено»), и ее стиль теперь узнается легче.

Итак, начало главы: «Ольге Ивановне было 22 года, Дымову 31. Зажили они после свадьбы *превосходно*. Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около рояля и мебели устроила *красивую тесноту* из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий... В столовой она оклеила стены лубочными картинами, повесила лапти и серпы, поставила в углу косы и грабли и *получилась столовая в русском вкусе*. В спальне она, *чтобы похоже было на пещеру*, задрапировала потолок и стены темным сукном, повесила над кроватями венецианский фонарь, а у дверей поставила фигуру с алебардой. И все находили, что *у молодых супругов очень миленький уголок*».

Далее — снова нейтральный тон повествователя: «Ежедневно, вставши с постели часов в одиннадцать, Ольга Ивановна играла на рояле, или же, если было солнце, писала что-нибудь масляными красками. Потом, в первом часу, она ехала к своей портнихе. Так как у нее и Дымова денег было очень немного, в обрез, то, чтобы часто появляться в новых платьях и поражать своими нарядами, ей и ее портнихе приходилось пускаться на хитрости». Но нейтральным он остается недолго. Повествование очень скоро опять подчиняется стилю героини: «Очень часто из старого перекрашенного платья, из *ничего не стоящих* кусочков тюля, кружев, плюша и шелка выходили *просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта*». А если не стилю, то образу ее мысли: «...не платье, а мечта. От портнихи Ольга Ивановна обыкновенно ехала к какой-нибудь знакомой актрисе ‹...›. От актрисы *нужно было* ехать в мастерскую художника или на картинную выставку, потом к кому-нибудь из знаменитостей». Категорическое и не допускающее сомнений «нужно было» несомненно принадлежит Ольге Ивановне.

«И везде ее встречали весело и дружелюбно и уверяли ее, что она *хорошая, милая, редкая* ‹...› Она пела, играла на рояле, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях, но все это *не как-нибудь, а с талан-*

том ⟨...⟩ — все у нее выходило *необыкновенно художественно, грациозно и мило»*.

Во второй главе, как и в первой, выдержанное нейтральное повествование, не перебиваемое «вставками» героини, встречается почти исключительно в сообщениях о событиях или при рассказе о каких-то действиях героев. «В пятом часу она обедала дома с мужем. ⟨...⟩ Она то и дело вскакивала, порывисто обнимала его голову и осыпала ее поцелуями».

«После обеда Ольга Ивановна ехала к знакомым, потом в театр или на концерт и возвращалась домой после полуночи. Так каждый день».

«Все шли в столовую и всякий раз видели на столе одно и то же».

«Дымов заразился в больнице рожей, пролежал в постели шесть дней и должен был остричь догола свои красивые черные волосы».

«Дня через три после того, как он, выздоровевши, стал опять ходить в больницы, с ним произошло новое недоразумение».

Слово героини включается в речь повествователя с самого начала рассказа. Но в своем полном виде, в развернутых формах несобственно-прямой речи объективное повествование появляется не вдруг. Впервые такая форма обнаруживается в конце второй главы.

«И опять потекла мирная, счастливая жизнь без печалей и тревог. Настоящее было прекрасно, а на смену ему приближалась весна, уже улыбавшаяся издали и обещавшая тысячу радостей. Счастью не будет конца! В апреле, в мае и в июне дача далеко за городом, прогулки, этюды, рыбная ловля, соловьи, а потом, с июля до самой осени, поездка художников на Волгу, и в этой поездке, как непременный член сосьете, будет принимать участие и Ольга Ивановна».

Во второй главе есть случай, необычный для повествования нашего рассказа (и для повествования Чехова 1888—1894 гг. вообще).

«Всякое новое знакомство было для нее сущим праздником. Она боготворила знаменитых людей, гордилась ими и каждую ночь видела их во сне. Она жаждала их и никак не могла утолить своей жажды. Старые уходили и забывались, приходили на смену им новые, но и к этим она скоро привыкала или разочаровывалась в них и на-

чинала жадно искать новых и новых великих людей, находила и опять искала. *Для чего*?»

Отрывок дан в безоценочной манере нейтрального повествователя. Кроме последней фразы. В вопросе «Для чего?» уже есть оценка. Она не принадлежит героине, никак не соответствуя общей смысловой направленности ее слова и мысли; героиня о таких проблемах не задумывается. Но вопрос выпадает и из общего тона повествователя.

Так в рассказе единственный раз мелькнул и исчез лик иного повествователя. Подробно мы сможем разглядеть его позже — в прозе Чехова середины 90-х годов. Пока же он — редкое исключение. Используя слова Н. Страхова, можно сказать, что у Чехова этого времени искушение смеха уже прошло, искушение гнева еще не наступило.

«На второй день Троицы, — так начинается третья глава, — после обеда Дымов купил закусок и конфект и поехал к жене на дачу. Он не виделся с нею уже две недели и сильно соскучился. Сидя в вагоне и потом отыскивая в большой роще дачу, он все время чувствовал голод и утомление и мечтал о том, как он на свободе поужинает вместе с женой и потом завалится спать. И ему весело было смотреть на свой сверток, в котором были завернуты икра, сыр и белорыбица. <...> На даче, очень неприглядной на вид, с низкими потолками, оклеенными писчей бумагой, и с неровными, щелистыми полами, было только три комнаты. В одной стояла кровать, в другой на стульях и окнах валялись холсты, кисти, засаленная бумага и мужские пальто и шляпы, а в третьей Дымов застал трех каких-то незнакомых мужчин. Двое были брюнеты с бородками, и третий совсем бритый и толстый, по-видимому — актер. <...> Скоро послышались шаги и знакомый смех; хлопнула дверь, и в комнату вбежала Ольга Ивановна...»

Изображаемое является пред читателем в восприятии Дымова: это для него мужчины «какие-то незнакомые», а смех Ольги Ивановны — «знакомый». Но описание дается в формах речи повествователя (к стилю героя может быть причислено только слово «завалится»). Слово неглавного героя, таким образом, вводится в повествование крайне осторожно (ср. в пятой главе фразу, данную в тоне еще одного персонажа: «Рябовский <...>

думал о том, что он уже выдохся и потерял талант, что все на этом свете условно, относительно и глупо...») [11].

Лексика и фразеология главной героини, напротив, все сильнее заполняет повествование. В первых трех главах это лишь отдельные вкрапления, простейшие (в основном лексические) формы несобственно-прямой речи. Начиная с четвертой главы появляются более сложные ее формы со всем арсеналом лексических, грамматических и интонационных средств, обнимающие целые синтаксические единства, целые части глав.

«У Ольги Ивановны забилось сердце. Она хотела думать о муже, но все ее прошлое со свадьбой, с Дымовым и с вечеринками казалось ей маленьким, ничтожным, тусклым, ненужным и далеким-далеким... В самом деле: что Дымов? почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе и не сон ли он только?» (гл. IV).

«Ольга Ивановна сидела за перегородкой <...>; воображение уносило ее в театр, к портнихе и к знаменитым друзьям. Что-то они поделывают теперь? Вспоминают ли о ней? <...> А Дымов? Милый Дымов! Как кротко и детски-жалобно он просит ее в своих письмах поскорее ехать домой! <...> Какой добрый, великодушный человек! <...> Если бы Рябовский не дал честного слова художникам, что он проживет с ними здесь до 20 сентября, то можно было бы уехать сегодня же. И как бы это было хорошо!» (гл. V).

Несобственно-прямая речь начинает преобладать в повествовании: в пятой, шестой и восьмой главах она составляет бо́льшую его часть, а в четвертой и седьмой — повествование представляет собой несобственно-прямую речь почти целиком.

Таким образом, в «Попрыгунье» мы не находим повествования целиком однородного. Выделенный нами конструкт «объективное повествование» в конкретном

---

[11] Чаще всего в повествование попадает слово не из внутренней речи таких героев, а такое слово, которое продолжает или замещает их «внешнюю» прямую речь. «За обедом оба доктора говорили о том, что при высоком стоянии диафрагмы иногда бывают перебои сердца, или что множественные невриты в последнее время наблюдаются очень часто...» Что же касается главной героини, то в повествование включается только ее внутренняя речь.

произведении претерпевает самые различные модификации. Но несмотря на то, что «Попрыгунья», с точки зрения повествовательной структуры, представляет сложный и не совсем типический для второго периода случай, эти вариации не выходят за определенные рамки и не разрушают главного конструктивного принципа. На всем протяжении рассказа он отчетливо ощутим.

Уже в 1886—1887 гг. в прозе Чехова появляются образцы «слитного» повествования (см. гл. I, 11). Во второй период этот принцип продолжал развиваться. В «Попрыгунье» выделение, как в старой прозе, описания, характеристики, рассуждения не может быть произведено. В пейзажное описание, имеющее, казалось бы, достаточно узкие задачи, вторгаются характеристики (пейзаж в четвертой главе: «Бирюзовый цвет воды...» и т. д.). Во второй главе в тексте, начатом, как описание героини, объединяются затем: сообщения о времяпрепровождении Ольги Ивановны («Ежедневно, вставши с постели...»; «Потом, в первом часу она ехала к своей портнихе»; «От портнихи Ольга Ивановна обыкновенно ехала...»), ее характеристика («Она боготворила знаменитых людей...»), конкретное описание ее занятий как художницы, артистки, музыкантши («Она пела, играла на рояле, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях...»), характеристика отношения к ней знаменитых друзей («Те, которых она называла знаменитыми и великими, принимали ее, как свою, как ровню»).

Замечательно, что все эти элементы даны нерасчлененно в одном абзаце, в одном синтаксическом целом. Тем самым устанавливается их смысловая равноценность, неиерархичность, — важнейшая черта чеховского изображенного мира (см. гл. IV—V).

8

Пространственную организацию повествования 1888—1894 гг. также удобнее рассмотреть на материале одного произведения — например рассказа «Соседи» («Книжки «Недели», 1892, № 7).

В рассказах первого периода с субъективным повествователем пейзаж давался с некоей всеобъемлющей точки зрения. В объективном повествовании второго периода

природный мир описывается исключительно с точки зрения главного героя.

«Вот большой графский пруд; от учи он посинел и нахмурился; повеяло от него сыростью и тиной. <...> Когда Петр Михайлович ехал через рощу, гремел гром и деревья шумели и гнулись от ветра. <...> От рощи до усадьбы Власича оставалось еще проехать лугом не более версты. Тут по обе стороны дороги стояли старые березы. <...> Вон показалась изгородь Власича с желтою акацией...»

«В ста шагах на правом берегу пруда стояло неподвижно что-то темное: человек это или высокий пень?..»

«<...> думал он, подъезжая к темной фигуре: это был старый гниющий столб, уцелевший от какой-то постройки».

«Оптическая» позиция описывающего полностью совпадает с взглядом героя, движущегося в пространстве. Когда герой не видит предмет ясно, то и для повествователя это «что-то темное»; увидел герой — «увидел» и повествователь.

Но в «Соседях» есть случай, когда описывается то, что со своего места не мог видеть герой.

«Было душно. Низко над землей стояли тучи комаров, и в пустырях жалобно плакали чибисы. Все предвещало дождь, но не было ни одного облачка. Петр Михайлович переехал свою межу и поскакал по ровному, гладкому полю. Он часто ездил по этой дороге и знал на ней каждый кустик, каждую ямку. То, что далеко впереди теперь, в сумерках, представлялось темным утесом, была красная церковь; он мог вообразить ее себе всю до мелочей, даже штукатурку на воротах и телят, которые всегда паслись в ограде».

Детали, невидимые с точки пространства, в которой находится герой сейчас, изображаются с позиции, на которой он находился в прошлом. Они представлены как воспоминание этого же героя, т. е. опять-таки с *его* точки зрения.

Повествователь первого периода в таких мотивировках не нуждался.

Таким же образом изображается в рассказе и интерьер.

«Он встал и пошел за Власичем в переднюю, а оттуда в залу. <...> На фортепьяне горела одна свеча. Из залы

молча прошли в столовую. Тут тоже просторно и неуютно; посреди комнаты круглый стол из двух половинок на шести толстых ногах и только одна свеча. Часы в большом красном футляре, похожем на киот, показывали половину третьего».

Внутренний мир главного героя изображается повествователем непосредственно, при помощи несобственно-прямой речи; внутренний мир прочих персонажей — опосредованно, через внешние проявления, доступные восприятию главного героя.

«Он улыбался и глядел весело; *очевидно*, не знал еще, что Зина ушла к Власичу; *быть может*, ему уже сообщили об этом, но он не верил».

«Власич говорил тихим, глухим басом, все в одну ноту, будто гудел; он, *видимо*, волновался».

Подобный принцип описания чувств и переживаний неглавных героев произведения выдержан в «Соседях» очень строго.

Итак, во второй период в обеих сферах повествовательной системы осуществлен единый конструктивный принцип.

1888—1894 гг. — время абсолютного господства объективного повествования в прозе Чехова.

Способ изображения через восприятие героя не был открыт Чеховым. Как показали исследования В. В. Виноградова, этот метод довольно широко использовался и в пушкинской, и послепушкинской прозе — Гоголем, Достоевским, Толстым. И все-таки такой тип повествования в сознании читателей и исследователей теснее всего связан именно с Чеховым.

И этому есть основания — ибо никто из названных писателей не применил этот способ в «несказовой» прозе столь последовательно, подчинив повествование аспекту героя так строго, изгнав из него любые другие возможные точки зрения и голоса, никто не сделал аспект героя главным конструктивным принципом повествовательной системы. Этот тип повествования с полным правом может считаться чеховским.

Глава III

ПОВЕСТВОВАНИЕ в 1895—1904 гг.

«В манере, доселе неизвестной...»

Д. Вазари

1

Основу повествования 1888—1894 гг. составлял голос героя, пронизывающий это повествование сквозь.

Но к середине 90-х годов разлив речевой стихии героев стал входить в берега, мелеть. На фоне все более разрастающейся речи повествователя голоса героев проступают теперь лишь отдельными пятнами.

Теперь уже оценка и ориентация героя совсем не обязательно выражаются в его слове. Становится важным другое — выявить лишь самую общую позицию героя; и, передавая ее, повествователь теперь отдает предпочтение формам своей собственной речи.

Насколько велика в этом отношении разница между повествованием второго и третьего периодов, удобнее всего показать путем сопоставления двух однотипных произведений, например рассказов «Каштанка» (1887) и «Белолобый» (1895). Оба эти рассказа — о животных, в обоих мир представлен в восприятии таких своеобразных «героев».

В рассказе 1887 г. это делается следующим образом: «Каштанка стала обнюхивать тротуар, надеясь найти хо-

зяина по запаху его следов, но раньше *какой-то негодяй* прошел в новых резиновых калошах и теперь все тонкие запахи мешались с *острою каучуковою вонью*» («Новое время», 1887, № 4248, 25 декабря).

«Прошло немного времени, *сколько его требуется на то, чтобы обглодать хорошую кость*».

«И по его щекам поползли вниз *блестящие капельки, какие бывают на окнах во время дождя*» (отд. издание — СПб., 1892).

«Из-за перегородок и решеток, которые тянулись по обе стороны комнаты, выглядывали страшные рожи: лошадиные, рогатые, длинноухие и какая-то одна *толстая громадная рожа с хвостом вместо носа и с двумя длинными обглоданными костями, торчавшими изо рта*» («Новое время», № 4248).

Изображаемая действительность остранена; предметы не получают тех имен, которые мог бы дать им «от себя» повествователь, — они «названы» заново, описательно. Эти перифразы ощущаются как чужая для него речь. Необычно, таким образом, не только восприятие, необычен, «ненормален» для повествователя сам язык [1]. (Ср. в рассказе «Гриша» 1886 г. — описание собак: «большие кошки с длинными мордами, с высунутыми языками и задранными вверх хвостами».)

В рассказе «Белолобый» (1895), напротив, изображенная через «восприятие» волчицы обстановка дается исключительно в лексике повествователя.

«По слабости здоровья, она уже не охотилась на телят и крупных баранов, как прежде, и уже далеко обходила лошадей с жеребятами, а питалась одною падалью; свежее мясо ей приходилось кушать очень редко, только весной, когда она, набредя на зайчиху, отнимала у нее детей или забиралась к мужикам в хлев, где были ягнята.

В верстах четырех от ее логовища, у почтовой дороги, стояло зимовье. Тут жил сторож Игнат, старик лет семидесяти <...> Должно быть раньше он служил в механиках <...> Иногда он пел и при этом сильно шатался и часто падал (волчиха думала, что это от ветра) и кричал: «Сошел с рельсов!» («Детское чтение», 1895, № 11).

---

[1] «Колорит языка, — писал Я. П. Полонский Чехову о «Каштанке», — соответствует месту, времени и Вашим действующим лицам» (*А. П. Чехов.* Полн. собр. соч. в 20-ти томах, т. VI. М., 1946, стр. 539).

В повествование «Каштанки», как это обычно для второго периода, свободно включаются формы несобственно-прямой речи. «Она виляла хвостом и решала вопрос: где лучше — у незнакомца или у столяра?» «Когда думаешь об еде, то на душе становится легче, и Тетка стала думать о том, как она сегодня украла у Федора Тимофеича куриную лапку и спрятала ее в гостиной между шкапом и стеной <...>. Не мешало бы теперь пойти и посмотреть: цела эта лапка, или нет? Очень может быть, что хозяин нашел ее и скушал» (отдельное издание — СПб., 1892).

В рассказе же 1895 г., за одним исключением, находим только косвенную речь. «Волчиха помнила, что летом и осенью около зимовья паслись баран и две ярки, и когда она не так давно пробегала мимо, то ей послышалось, будто в хлеву блеяли. И теперь, подходя к зимовью, она соображала, что уже март и, судя по времени, в хлеву должны быть ягнята непременно. Ее мучил голод, она думала о том, с какою жадностью она будет есть ягненка, и от таких мыслей зубы у нее щелкали и глаза светились в потемках, как два огонька» («Белолобый»).

В «Каштанке» изображение тесно привязано к «героине» — изображается только то, что могла видеть и слышать она. Нет ни одной сцены, где не присутствовала бы Каштанка.

В «Белолобом» единство аспекта не выдержано. Вся последняя сцена дается уже «помимо» волчихи.

«...волчиха была уже далеко от зимовья.

— Фюйть! — засвистел Игнат. <...>

Немного погодя он вернулся в избу.

— Что там? — спросил хриплым голосом странник, ночевавший у него в эту ночь...» и т. д. Дальше мы увидим, насколько эта черта вообще свойственна повествованию позднего Чехова.

В третий период (1895—1904 гг.) голос рассказчика занимает в повествовании главенствующее место.

Повествование этого времени не стремится включить речь героя в ее «целом» виде, но в переделанном, переоформленном. Несобственно-прямая речь сильно теснится косвенной.

Если несобственно-прямая речь сохраняет эмоциональные и стилистические формы речи героя, то смысл косвенной речи заключается прежде всего «в аналитической

передаче чужой речи. Одновременный с передачей и неотделимый от нее анализ чужого высказывания есть обязательный признак всякой модификации косвенной речи. Различными могут быть лишь степени и направления анализа. Аналитическая тенденция косвенной речи проявляется прежде всего в том, что все эмоционально-аффективные элементы речи, поскольку они выражаются не в содержании, а в формах высказывания, не переходят в этом же виде в косвенную речь. Они переводятся из формы речи в ее содержание и лишь в таком виде вводятся в косвенную конструкцию или же переносятся даже в главное предложение, как комментирующее развитие вводящего речь глагола» [2].

Но сплошь и рядом повествование 1895—1904 гг. еще более удаляется от речи героя — оно уходит и от косвенной речи, осуществляя лишь общую смысловую передачу точки зрения персонажей, совершенно безотносительно к их индивидуальному слову.

«Сознание этого порядка и его важности доставляло Якову Иванычу во время молитвы большое удовольствие. Когда ему по необходимости приходилось нарушать этот порядок, например, уезжать в город за товаром или в банк, то его мучила совесть и он чувствовал себя несчастным» («Убийство». — «Русская мысль», 1895 № 11).

«Волостной старшина и волостной писарь, служившие вместе уже четырнадцать лет и за все это время не подписавшие ни одной бумаги, не отпустившие из волостного правления ни одного человека без того, чтобы не обмануть и не обидеть, сидели теперь рядом, оба толстые, сытые, и казалось, что они уже до такой степени пропитались неправдой, что даже кожа на лице у них была какая-то особенная, мошенническая» («В овраге». — «Жизнь», 1900, № 1).

Развернутое сравнение в последнем примере подчеркивает аспект повествователя.

«Ей казалось, что страх к этому человеку она носит в своей душе уже давно. Еще в детстве самой внушительной и страшной силой, надвигающейся как туча или локомотив, готовый задавить, ей всегда представлялся ди-

---

[2] *В. Н. Волошинов*. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., «Прибой», 1930, стр. 125.

ректор гимназии; другой такою же силой, о которой в семье всегда говорили и которой почему-то боялись, был его сиятельство; и был еще десяток сил помельче, и между ними учителя гимназии с бритыми усами, строгие, неумолимые, и, наконец, Модест Алексеич, человек с правилами, который даже лицом походил на директора» («Анна на шее». — «Русские ведомости», 1895, 22 октября, № 292).

Этот монолог чрезвычайно далек и от прямой речи героини рассказа, и от прямой речи вообще. (Поэтому так искусственно, ненатурально звучат эти слова, произносимые героиней вслух в фильме «Анна на шее» — сценарий и постановка И. Анненского, Ленфильм, 1954 г.)

Повествование третьего периода бежит сло́ва героя. Это, разумеется, не абсолютный закон для каждого отрезка текста 1895—1904 гг. Речь идет лишь о тяготении к некоему пределу, приблизиться к которому в полной мере никогда не удается. Но стремление к нему явно.

2

Сходные процессы происходят в рассказах от 1-го лица. Здесь проблема соотношения речи повествователя и героя приобретает несколько другой характер.

В качестве повествователя тут выступает герой рассказа. Он может быть слушателем или собеседником, участникам событий или сторонним наблюдателем — все равно во всех этих случаях он является одним из действующих лиц рассказа (главным или второстепенным). Он может выступать в различных речевых обличьях.

В зависимости от характера речи рассказчика среди произведений от 1-го лица можно выделить три разновидности.

1. Рассказ с установкой на чужую речь.

Рассказчиком здесь выступает лицо, обладающее яркой социально-психологической и языковой определенностью. Его речь — чаще всего за пределами литературного языка. Примером рассказа с установкой на чужую речь может служить «Происшествие» (1887).

«Вот в этом лесочке, что за балкой, случилась, сударь, история. . . Мой покойный батенька, царство им небесное, ехали к барину.. <. . .> Везли они к барину семьсот цел-

ковых денег от обчества за полгода. Человек они были богобоязненный, писание знали, достаток имели и на чужое добро не льстились, а потому обчество завсегда им доверяло. <...> Чтоб обсчитать кого, обидеть или, скажем, обжулить — храни бог: совесть имели и бога боялись <...>. Были они выделяющие из ряда обнакновенного, но, не в обиду будь им сказано, сидела в них малодушная фантазия. Любили они урезать, то есть муху зашибить». («Петербургская газета», 1887, 4 мая, № 120).

2. Рассказ с установкой на устную речь.

Сюда относятся произведения, язык которых в целом не выходит за пределы литературного, но имеет особенности, свойственные устно-разговорной его разновидности: свободный синтаксис (инверсии, неожиданные присоединения, широкое использование обращений, вставочных и вводных конструкций, свободная компоновка синтаксических целых), элементы просторечной лексики и фразеологии и т. п. Немаловажную роль играют и некоторые более общие художественные моменты: отсутствие усложненности, «литературности» в описаниях, характеристиках, построении рассказа.

«А вот я был ненавидим, ненавидим хорошенькой девушкой и на себе самом мог изучить симптомы первой ненависти. Первой, господа, потому что то было нечто как раз противоположное первой любви. Впрочем, то, что я сейчас расскажу, происходило, когда я еще ничего не смыслил ни в любви, ни в ненависти. <...> Ну-с, прошу внимания. <...>Очевидно, ненависть так же не забывается, как и любовь... Чу! Я слышу, горланит петух. Спокойной ночи! Милорд, на место!» («Зиночка». — «Петербургская газета», 1887, 10 августа, № 217).

Речь рассказчика в таких произведениях не ощущается как чужая. Это особенно хорошо видно в тех случаях, когда мы имеем «рассказ в рассказе». Чувствуется очевидная близость стилей вводящего рассказчика и второго рассказчика, излагающего главную историю («Огни», «Рассказ старшего садовника»).

3. Рассказ, где нет установки ни на чужую, ни на устную речь.

В произведениях этого типа рассказчик является чистой условностью. Изложение ведется целиком в формах литературного языка. Рассказчик совершенно открыто выступает в роли писателя. Его речь сближается с речью

повествователя, как она представлена в рассказах в 3-м лице. Примерами рассказов третьего типа может служить «Жена» (1891), «Рассказ неизвестного человека» (1892), «Моя жизнь» (1896).

В 1888—1894 гг. большое распространение получают рассказы третьего типа — без установки на чужое слово и устную речь («Красавицы», «Жена», «Страх»; обрамляющие рассказы в «Огнях» и «Рассказе старшего садовника»). Но еще встречаются рассказы с установкой на устное слово (вторые рассказчики в «Огнях» и «Рассказе старшего садовника») и даже на чужую речь (рассказчик в «Бабах»).

В 1895—1904 гг. исчезают произведения первого и второго типов.

Остаются только рассказы без установки на чужое слово и устную речь, по манере очень близкие к рассказам в 3-м лице этого периода: «Ариадна» (1895), «Моя жизнь» (1896), «Дом с мезонином» (1896), «О любви» (1898).

Особой оговорки требуют «Человек в футляре» и «Крыжовник». Оба они являются «рассказами в рассказе». Сначала общую экспозицию дает повествователь, а потом вступает основной рассказчик. Его изложению свойственны некоторые внешние черты сказа: «Вот вам сцена», «Теперь слушайте, что дальше». Но этим и исчерпывается сказовость вещи[3]. Во всем остальном это совершенно рассказы 3-го типа. Об этом говорит и «литературность» характеристик и описаний, чуждых «настоящему» устному изложению[4], и стиль, близкий, особенно по своей синтаксической организации, к письменно-литературному, публицистическому.

---

[3] Подобные черты обнаруживаются и в рассказах 1895—1904 гг. в 3-м лице: «А Котик? Она похудела, побледнела, стала красивее и стройнее»; «А Туркины? Иван Петрович не постарел...» («Ионыч»). Ср. в рассказе от 1-го лица: «А Беликов? Он и к Коваленку ходил так же, как к нам» («Человек в футляре»). Примером литературной характеристики в устном рассказе может служить знаменитый портрет Беликова («Человек в футляре»).

[4] Ср. с откровенно литературным описанием парка в «Ариадне»: «Я отправился в здешний парк <...> Прошел мимо австрийский генерал, заложив руки назад, с такими же красными лампасами, какие носят наши генералы. Провезли в колясочке младенца, и колеса визжали по сырому песку».

«Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания... <...> Это общий гипноз. Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что, как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда — болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других» («Крыжовник». — «Русская мысль», 1898, № 8).

О близости к рассказам в 3-м лице говорит и пространственно-психологическая позиция рассказчика, несвойственная произведениям второго типа. Рассказчик изображает не только то, что видел непосредственно он сам, но и точно воспроизводит разговоры, при которых он не присутствовал, мысли героев, которые он не мог знать.

Итак, в рассказах от 1-го лица осуществляется переход от речи рассказчика — реального лица с его индивидуальными особенностями к языку рассказчика условного. Очевидно, что это явление того же порядка, что и замена в рассказах в 3-м лице голосов героев пересказом повествователя. Это показатели общего процесса — снижения внимания к открытому, явному чужому слову.

3

Новые художественные завоевания не предполагали отказа от старых. Включение голоса героя в повествовательную ткань сохранилось у Чехова и в третьем периоде как один из основных художественных приемов. Правда, он существенно видоизменился.

Во второй период в повествовании рассказов, сюжет которых объединялся вокруг центрального героя, был один голос — голос этого героя. Только в больших повестях, где сюжетное изображение было «поделено» между несколькими равноправными персонажами («Дуэль», отчасти «Палата № 6» и «Три года»), в повествование входили голоса нескольких персонажей.

В третий период повествование рассказов с господством в сюжете одного героя свободно впитывает голоса других лиц, в том числе второстепенных и эпизодических.

Так, в рассказе «Ионыч» (1898) в речь повествователя вплетены такие различные голоса:

«Местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. очень хорошо, что в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства».

«. . . трудно было понять, как это крепчал мороз и как заходившее солнце освещало своими холодными лучами снежную равнину и путника, одиноко шедшего по дороге»; «Вера Иосифовна читала о том, как молодая красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника. . .»

«Вера Иосифовна написала ему трогательное письмо, в котором просила его приехать и облегчить ее страдания».

«Вообще же в С. читали очень мало, и в здешней библиотеке так и говорили, что если бы не девушки и не молодые евреи, то хоть закрывай библиотеку».

«Иван Петрович <. . .> прочел смешное письмо немца-управляющего о том, как в имении испортились все запирательства и обвалилась застенчивость» («Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива», 1898, № 9).

Еще большим, чем во второй период, разнообразием голосов отличается и повествование произведений, сюжет которых не объединен одним героем — «Убийство», «Мужики», «В овраге».

Изменилось и само «качество» голосов героев. Это видно уже в некоторых приведенных выше примерах из «Ионыча». Включение лексики персонажа теперь сплошь и рядом не смещает изложение в другую субъектную плоскость, не превращает его в несобственно-прямую речь. При всех условиях изложение остается целиком в сфере повествователя.

«Тереховы вообще всегда отличались религиозностью. <. . .> они были *склонны к мечтаниям* и к колебаниям в вере, и почти каждое поколение веровало как-нибудь особенно. <. . .> сын в старости не ел мяса и наложил на себя *подвиг молчания,* считая грехом всякий разговор. <. . .> На него глядя, *совратилась* и сестра Аглая» («Убийство»).

«Но вот знакомые дамы засуетились и стали искать для Ани *хорошего человека*» («Анна на шее». — «Русские ведомости», 1895, 22 октября, № 292).

«Публику она так же, как и он, презирала *за равнодушие к искусству и за невежество*...» («Душечка». — «Семья», 1899, № 1).

«Ему нашли за тридцать верст от Уклеева девушку Варвару Николаевну *из хорошего семейства*, уже пожилую, но красивую, видную» («В овраге»).

«Когда-то еще в молодости один купец, у которого она мыла полы, рассердившись, затопал на нее ногами, она сильно испугалась, *обомлела*, и на всю жизнь у нее в душе остался страх» («В овраге»).

Дело здесь не только в том, что повествование отрывается от стиля одного героя и на него ложатся отсветы стиля персонажей многих. Главное в том, что это не прямое цитирование, как ранее, а полная ассимиляция чужих понятий и слов.

Слово подбирается не по признаку индивидуальной принадлежности данному персонажу, а по принципу тематического и общестилистического соответствия изображаемой среде. Такая фразеология образует лишь тонкий стилистический налет, некий едва ощутимый колорит иного стиля.

Сходные процессы происходили и в сфере синтаксиса. Прежде план героя здесь создавался непосредственным использованием его экспрессии — включением вопросительных, восклицательных предложений — превращением текста в несобственно-прямую речь.

Теперь, в 1895—1904 гг., кроме прежних способов, применяется новый — особым образом организуется речь повествователя.

«Она взглянула на него и побледнела, потом еще раз взглянула с ужасом, не веря глазам, и крепко сжала в руках вместе веер и лорнетку <...>. Оба молчали. <...> Но вот она встала и быстро пошла к выходу; он — за ней, и оба шли бестолково, по коридорам, по лестницам, то поднимаясь, то спускаясь, и мелькали у них перед глазами какие-то люди в судейских, учительских и удельных мундирах, и все со значками; мелькали дамы, шубы на вешалках, дул сквозной ветер, обдавая запахом табачных окурков» («Дама с собачкой». — «Русская мысль». 1899, № 12).

Описание дано полностью в формах языка повествователя и нигде не переходит в несобственно-прямую речь. Но на это объективное воспроизведение событий как бы накладывается отпечаток эмоционального состояния героев. Он заключается в прерывистости синтаксиса, в особом, «задыхающемся», ритме фраз, сообщающем авторскому повествованию настроение героев. Это более тонкий стилистический прием, чем непосредственное включение в повествование экспрессивных форм синтаксиса персонажей. Еще несколько примеров из рассказов конца 90-х—начала 900-х годов:

«Она танцовала с увлечением и вальс, и польку, и кадриль, переходя с рук на руки, угорая от музыки и шума, мешая русский язык с французским, картавя, смеясь и не думая ни о муже, ни о ком» («Анна на шее»).

«Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она сама тотчас же забывала, о чем спрашивала; потом потеряла в толпе лорнетку» («Дама с собачкой»).

«. . . сил не хватало, не было соображения, как идти, месяц блестел то спереди, то справа, и кричала все та же кукушка <. . .> Липа шла быстро, потеряла с головы платок. . .» («В овраге»).

Прежний прием, сохранив свою внутреннюю суть, преобразовался под влиянием новой тенденции — возросшей роли повествователя в структуре повествования 1895—1904 гг.

4

Говоря о таких способах передачи чужого высказывания, при которых оно включается в передающую речь не в своем нетронутом виде, а в переоформленном (так что сохраняется только смысл, «тема» высказывания), В. Волошинов отмечал, что широкое распространение эти «тематические» способы могут получить лишь в тексте, где автор (по нашей терминологии — повествователь) активен, где он «своими словами сам, от своего лица, занимает какую-то смысловую позицию»[5].

Действительно, развитие новых, тематических модификаций косвенной речи в третий период (см. гл. III, 1)

---

[5] *В. Н. Волошинов.* Марксизм и философия языка, стр. 128.

оказалось тесно связанным с изменением позиции и всего облика повествователя.

Повествователь второго периода был нейтрален, он не выражал какой-либо своей точки зрения (предоставляя это героям). В его речи не было эмоционально-оценочных слов.

В третий период повествователь уже другой. Время от времени он выступает со своими оценками.

«...на дворе в грязи все еще валялись громадные, жирные свиньи, розовые, *отвратительные*» («Убийство»).

«...*бедный* Петр Леонтьич страдал от унижения и испытывал сильное желание выпить» («Анна на шее)».

«Сходились во время карт жены чиновников, *некрасивые, безвкусно наряженные, грубые, как кухарки*, и в квартире начинались сплетни, такие же *некрасивые и безвкусные*, как сами чиновницы («Анна на шее»).

«Он сидел на табурете, раскинув широко ноги под столом, *сытый, здоровый, с красным затылком. Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире»* («На святках». — «Петербургская газета», 1900, 1 января, № 1).

В текст свободно входят эмоционально окрашенные высказывания повествователя — восклицания, вопросы. Они вторгаются в повествовательные отрезки, данные в «геройном» аспекте, разрушая его. То, что во второй период было редким исключением («Для чего?» в «Попрыгунье» — см. гл. II, 7), становится явлением обычным.

«Она останавливается и смотрит ему вслед, не мигая, пока он не скрывается в подъезде гимназии. Ах, как она его любит! <...> За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз, она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. *Почему? А кто ж его знает — почему?»* («Душечка»).

«Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле?» («Архиерей». — «Журнал для всех», 1902, № 4).

Главными показателями объективного повествования второго периода были 1) нейтральный повествователь и 2) преобладание в повествовании голоса героя.

Теперь голоса героев теснятся речью повествователя, а сам повествователь перестает быть нейтральным.

Таким образом, можно говорить об отходе Чехова в последнее десятилетие от прежней предельно «безавторской» объективной манеры.

Это было замечено некоторыми критиками-современниками. «В этих рассказах, — писал А. Измайлов после появления «Крыжовника» и «О любви», — г. Чехов уже не тот объективист-художник <...>, каким он представлялся ранее; от прежнего бесстрастия, вызывавшего зачастую обличения в безидейности, не осталось и следа. Всюду за фигурою рассказчика виден субъективист автор, болезненно-тонко чувствующий жизненную нескладицу и не имеющий силы не высказаться. <...> Нам кажется, что в душе г. Чехова начинается тот перелом, который в свое время пережили многие из наших больших писателей, от Гоголя, Достоевского и Лескова до ныне здравствующего Л. Толстого <...>. Художественные задачи отходят на задний план, и ум устремляется к решению вопросов этики и религии. Объективное, спокойное изображение действительности уступает место тревожному философскому обсуждению зол жизни, выступает на сцену не факт, но философия факта. Этим объясняется и то, почему, — иногда не совсем кстати, — г. Чехов высказывает среди рассказа устами рассказчика или непосредственно от себя свое собственное чувство возмущения или печали» [6].

«Замечается и еще одна особенность, — писал в это же время другой критик, — совершенно новая для Чехова, который отличался всегда поразительной объективностью в своих произведениях, за что нередко его упрекали в равнодушии и беспринципности. Теперь же <...> Чехов не может удержаться, чтобы местами не высказаться, вкладывая в реплики героев задушевные свои мысли и взгляды, как, например, заключение рассказа «Человек в футляре» — тирада Ивана Иваныча о невозможности жить так дольше или патетическое воззвание к добру в рассказе «Крыжовник». (В последнем примере имеются в виду слова *рассказчика*. — *Ал. Ч.*) <...> Он не может оставаться только художником и помимо воли становится моралистом и обличителем <...> В нем <...> прорывается нечто сближающее его с другими нашими великими ху-

---

[6] *А. Измайлов*. Литературное обозрение. — «Биржевые ведомости», 1898, 28 августа, № 234.

дожниками, которые никогда не могли удержаться на чисто объективном творчестве и кончали проповедью <...> Мы вполне уверены, что огромный талант Чехова удержит его в должных границах, и некоторая доля субъективности только углубит содержание его творчества» [7].

Но такой взгляд не удержался; и прижизненная, и поздняя критика продолжала повторять прежние, сформулированные еще в начале 80-х годов, утверждения о «полной» объективности Чехова; говорилось даже, что она усилилась. Эта точка зрения сохранилась и до сегодня. «Чем богаче и многообразнее были найденные Чеховым способы эмоционального «самораскрытия» изображаемой действительности, — пишет теперешний иследователь, — тем скупее и сдержаннее звучал авторский голос в его произведениях» [8]. Это не соответствует действительному положению вещей.

Позиция повествователя в третий период активна, близка к авторской. Может возникнуть вопрос — не возвращение ли это к активному повествователю, исчезнувшему уже к 1886 г.?

Но это явления принципиально разные.

В первый период повествователь настолько близок к автору, что дистанция между ними часто равна нулю. В рассказе «Кошмар» (1886), например, концовка такова:

«Так началась и завершилась искренняя потуга к полезной деятельности одного из благонамеренных, но чересчур сытых и нерассуждающих людей».

Повествователь выступает в роли завершающей оценочной инстанции, он от имени автора выносит приговор.

В третий период повествователь лишь в той или иной степени *близок* к автору, но его слово ни в коей мере не является конечной оценкой, высказываемой от лица автора. Именно в этом и заключается разница между Чеховым первого периода и Чеховым 1895—1904 гг., уже создавшим оригинальную повествовательную систему. Ранний Чехов еще следовал литературной традиции, которая охотно допускала в произведение, так сказать, самого ав-

---

[7] *А. Б.* <*А. И. Богданович*>. Критические заметки. — «Мир божий», 1898, № 10, стр. 9.

[8] *Е. Б. Тагер.* Горький и Чехов. Горьковские чтения 1947—1948 гг. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 410; то же в кн.: «Русская литература конца XIX—начала XX в. Девяностые годы». М., «Наука», 1968, стр. 134.

тора. Для позднего Чехова это уже решительно невозможно; авторская позиция не может быть выражена в каком-либо догматическом утверждении (об адогматическом характере чеховской модели мира см. в гл. VI). Между повествователем третьего периода и автором всегда есть некая дистанция. Именно в этом прежде всего и состояло отличие повествования Чехова от других столь же влиятельных повествовательных систем русской литературы XIX в. — Тургенева, Толстого, Достоевского. Никакие изменения в чеховской манере этот основной принцип затронуть не смогли.

5

Слово героя, близкое автору, было свойственно и повествованию второго периода. Но тогда оно не выходило из лексической сферы героя (как не выходило за пределы его интеллектуальных возможностей).

«Почему, спрашивается, он беден? Чем он хуже Кузьмы Лебядкина из Варшавы, или тех барышень, которые ездят в каретах? У него такой же нос, такие же руки, ноги, голова, спина, как у богачей, так почему он обязан работать, когда другие гуляют?» («Сапожник и нечистая сила», 1888).

В 1894—1904 гг. прежняя форма сохранилась. Но появилась и новая. Теперь размышления, будто бы принадлежащие герою, излагаются в форме речи повествователя.

«Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью. . .» («В овраге»).

В том, что язык отрывка не свойствен героиням рассказа, убеждают в первую очередь риторические синтаксические фигуры. Подобным же примером может служить и знаменитое место из «Мужиков», некогда исключенное из апрельской книги «Русской мысли» по постановлению Московского цензурного комитета [9].

---

[9] *А. П. Чехов.* Полн. собр. соч. в 20-ти томах, т. IX. М., 1948, стр. 578—579.

«Ей было жаль расставаться с деревней и мужиками. Она вспоминала о том, как несли Николая и около каждой избы заказывали панихиду, и как все плакали, сочувствуя ее горю. В течение лета и зимы бывали такие часы и дни, когда казалось, что эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно; они грубы, не честны, грязны, не трезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга. Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрачивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик. Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик. Да, жить с ними было страшно, но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания. Тяжкий труд, от которого по ночам болит все тело, жестокие зимы, скудные урожаи, теснота, а помощи нет и неоткуда ждать ее. Те, которые богаче и сильнее их, помочь не могут, так как сами грубы, не честны, не трезвы и сами бранятся так же отвратительно; самый мелкий чиновник или приказчик обходится с мужиками, как с бродягами, и даже старшинам и церковным старостам говорит «ты», и думает, что имеет на это право. Да и может ли быть какая-нибудь помощь <...> от людей корыстолюбивых, жадных, развратных, ленивых, которые наезжают в деревню только затем, чтобы оскорбить, обобрать, напугать?»

С лингвистической точки зрения это совершенно другое явление, чем монологи второго периода, представляющие собой несобственно-прямую речь. Данную форму В. Волошинов считает лишь «близкой» к несобственно-прямой речи. Приведя пример подобной формы из «Кавказского пленника» Пушкина («Простите, вольные станицы, и дом отцов, и тихий Дон...»), он замечает: «Здесь автор предстательствует своему герою, говорит за него то, что он мог бы или должен был сказать, что приличествует данному положению. Пушкин за казака прощается с его родиной (чего сам, казак, естественно, сделать не может). Это говорение за другого <...> очень близко к несобственно-прямой речи. Мы назовем этот случай замещенной прямой речью»[10].

[10] *В. Н. Волошинов.* Марксизм и философия языка, стр. 127.

Разумеется, выраженные таким образом размышления, формально принадлежащие герою, ощущаются читателем как гораздо более близкие автору — последней смысловой инстанции, чем наполненные словом героя монологи в произведениях второго периода.

Но процесс замещения слова героя словом повествователя на этой стадии не остановился. Повествовательное слово, продолжая двигаться в направлении автора, отделилось от героя и стало ощущаться как принадлежащее не ему, а повествователю.

Были перенесены в конец мотивировки развернутых монологов.

«В этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. <...> это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это. *Так думал Лыжин...*» («По делам службы». — «Книжки «Недели», 1899, № 1).

«Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко укладывается в мысль только в газетной статье или в учебнике, в той же каше, которую представляет из себя обыкновенная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку. *Так думал Королев...*» («Случай из практики». — «Русская мысль», 1898, № 12).

Сообщение о принадлежности монолога герою дается в самом конце, уже после того, как он, благодаря своему содержанию и строю, мог быть воспринят читателем как исходящий от повествователя.

Во многих случаях мотивировки подобных развернутых размышлений и лирических медитаций исчезают вообще. Философские рассуждения непосредственно включаются в текст, представая как прямое слово повествователя.

«Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же рав-

нодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» («Дама с собачкой»).

«О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно — весна теперь или зима, живы люди или мертвы. . .» («В овраге»).

Очевидно, что «объективность» такого повествования еще меньше.

Этот же процесс наблюдается в рассказах от 1-го лица. Сближающееся с автором мотивированное слово рассказчика характерно и для второго периода («Скучная история», «Рассказ старшего садовника»). В повествование третьего периода свободно входят немотивированные или слабо мотивированные монологи рассказчика, ощущаемые как заместители авторского слова.

Таков, например, знаменитый монолог из рассказа «Крыжовник».

«Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье. . . Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился. <. . .> Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, — и все обстоит благополучно».

Такого рода лирические и философские отступления, не связанные с фабулой, открывают новый, неизвестный второму периоду лик повествователя.

Философские, публицистические, лирические отступления обычно мотивируются в художественном тексте двумя способами.

1. Монолог принадлежит (или может принадлежать) персонажу (Чехов, 1887—1894 гг.)

2. Монолог принадлежит самому автору, который прямо, не скрываясь, выступает с философскими, общественными, этическими декларациями (Гоголь, Л. Толстой периода «Воскресенья»).

В монологе из «Крыжовника», как и в подобных ему, нет мотивировок первого типа. Но нет у них и мотивировки гоголевско-толстовского типа — для этого они недостаточно близки автору (позиция близка, но не тождественна авторской).

Вторжения повествователя, выступающего в этом лице, не мотивированы. Они откровенно условны. Эта условность не скрывается, она обнаруживает себя и особой мелодической организацией таких монологов, и звуковой их инструментовкой (так, приведенный выше отрывок из «Дамы с собачкой», как заметил Д. Н. Журавлев [11], целиком построен на шипящих и свистящих согласных: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит, и будет шуметь, так же равнодушно и глухо. . .» и т. д.).

Такая поэтизация речи повествователя, естественно, еще более усиливает его роль в общей структуре повествовательного уровня.

Вводя понятие «повествование такого-то периода», мы всякий раз имели в виду повествование подавляющего большинства произведений данного времени.

Но у Чехова никогда не бывало полного господства одного типа. Еще не устоялась одна манера, как он уже пробовал другую. Еще только утверждалось субъективное повествование первого периода, а уже появляется рассказ «Вор» (1883) — первый опыт объективного повествования.

То же происходило и позже.

Эти случаи необходимо тщательнейшим образом регистрировать: для полной картины эволюции стиля они важны чрезвычайно. Но при всем том решающее значение таким опытам придаваться не может. Границы периодов устанавливаются исключительно в зависимости от распространенности определенного вида повествования на протяжении какого-либо временного отрезка.

Те особенности, которые были нами только что отмечены, повсеместно, в большинстве рассказов, начали проявляться с 1895 г. Этот год нужно считать началом нового, третьего, периода эволюции стиля Чехова.

---

[11] *Д. Журавлев.* Чехов в нашей жизни. — «Театр», 1960, № 1, стр. 40—41.

6

Но зародились эти черты гораздо раньше. Подобно тому, как рассказы в объективной манере, свойственной 1887—1894 гг., стали появляться еще в 1883—1884 гг., первые опыты нового повествования появились задолго до начала третьего периода.

И как первые же рассказы в объективном роде были не робким нащупыванием новых возможностей, а вполне законченными образцами новой манеры, первые опыты повествования, которое в полной мере разовьется позже, уже замечательны.

Таким блестящим опытом была повесть «Степь» (1888).

Рассмотрим повествование этого произведения возможно более полно. Это стоит сделать, во-первых, потому, что в первом опыте новые черты выступают резче, видны яснее, и, во-вторых, чтобы увидеть, как эти черты проявляются в художественном целом одного произведения (ср. анализ «Попрыгуньи» при описании повествования второго периода — гл. II, 7).

Наиболее распространенное толкование художественной специфики этой вещи заключается в том, что будто бы всё — природа, степь, люди в повести изображаются через восприятие героя, мальчика Егорушки.

«Все события рассматривает и наблюдает ребенок, они объединяются его подходом, пониманием, его к ним отношением» [12], — утверждал исследователь в 20-е годы. То же писали и позже.

«Автор показал степь и ее людей глазами героя» [13].

«Чехов показывает разнообразные картины степной природы через восприятие Егорушки» [14]. «Картина степи и характеры людей проведены художником сквозь призму Егорушкиной психологии» [15]. «Все воспринимается глазами Егорушки» [16]. «Автор как бы сливается воедино с ге-

---

[12] *М. А. Рыбникова.* По вопросам композиции. М., 1924, стр. 49.

[13] *И. Лежнев.* Краткость — сестра таланта. — «Новый мир», 1955, № 5, стр. 221.

[14] *Л. Громов.* Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов н/Д, 1958, стр. 132.

[15] *Б. И. Александров.* Семинарий по Чехову. М., 1957, стр. 151.

[16] *В. Ермилов.* А. П. Чехов. М., 1959, стр. 230.

роем, словами героя передает его (героя) мысли, говорит и думает в тоне героя, глазами героя видит все происходящее» [17]. Благодаря этому свежему, непосредственному восприятию ребенка Чехов, по такому толкованию, и смог дать оригинальные картины степной природы. «Егорушка же с его свежим непосредственным восприятием угадывает в кажущейся неподвижности, однообразии, скуке — внутреннее богатство, красоту, разнообразие. И именно ему поэтому поручает Чехов передать читателю истинное, не искаженное уродливым невосприимчивым сознанием, впечатление от степи» [18]. «Участвуя в его переживаниях, как бы становясь на его место, чувствуя заодно с ним, читатель неприметно для себя начинает видеть природу и любить людей с особенной свежестью» [19]. «Когда Егорушка едет по степи <...>, его воображение работает без устали, открывая кругом то, чего не видит никто другой. И сам автор как бы сливает свой взгляд на мир с этим поэтическим мироощущением ребенка» [20].

«Жизнь степи передается глазами мальчика, воспринимающего ее в непосредственной свежести, свойственной психологии ребенка. Такой художественный способ изображения природы открывает в ней новые красоты» [21].

Какова же на самом деле повествовательная структура повести «Степь»?

Начинается повесть с обширного вступления нейтрального повествователя. «Из М., уездного города С-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники. В бричке сидело двое м-ских обывателей <...> Кроме только что описанных двух и кучера Дениски, неутомимо стегавшего по паре шустрых гнедых лошадок, в бричке находился еще один пассажир — мальчик лет девяти с темным от загара и

---

[17] *С. Антонов.* Я читаю рассказ. М., 1966, стр. 22.

[18] *М. Л. Семанова.* Чехов и Гоголь. — В сб. «Антон Павлович Чехов». Ростов н/Д, 1954, стр. 165.

[19] *И. Лежнев.* Краткость — сестра таланта, стр. 219.

[20] *М. Е. Елизарова.* Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., 1958, стр. 50.

[21] *А. Белкин.* Художественное мастерство Чехова-новеллиста. — В сб.: «Мастерство русских классиков». М., 1959, стр. 205.

мокрым от слез лицом. Это был Егорушка, племянник Кузьмичова» («Северный вестник», 1888, № 3. — Далее везде цитируется этот текст).

Постепенно в текст включается восприятие Егорушки. «Когда бричка проезжала мимо острога, Егорушка взглянул на часовых, тихо ходивших около высокой белой стены <...>. Мальчик всматривался в знакомые места, а ненавистная бричка бежала и оставляла все позади. За острогом промелькнули черные, закопченные кузницы, за ними уютное, зеленое кладбище».

Но уже первое большое описание природы вряд ли можно счесть данным через Егорушку, хотя в конце и включаются ощущения мальчика. «Между тем перед глазами ехавших расстилалась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность <...>; едешь-едешь, и никак не разберешь, где она начинается и где кончается ... Солнце уже выглянуло сзади из-за города и тихо, без хлопот принялось за свою работу. <...> что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся широкая степь сбросила утреннюю полутень, улыбнулась и засверкала росой».

Это не Егорушка; скорее это повествователь-наблюдатель, который «едет» вместе с ним, но видит и чувствует не только то, что герой.

Особенно явственно это видно в идущих следом пейзажных описаниях.

«Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни <...> А вот на холме показывается одинокий тополь: кто его посадил и зачем он здесь, бог его знает. От его стройной фигуры и зеленой одежды трудно оторвать глаза. Счастлив ли этот красавец? Летом зной, зимой стужа и метели, осенью страшные ночи, когда видишь только тьму и не слышишь ничего, кроме беспутного, сердито воющего ветра, а главное — всю жизнь один, один...»

Совершенно очевидно, что никакого отношения к Егорушке эти медитации не имеют. Повествователь обнаруживает здесь свои мысли и чувства.

7

Это достаточно очевидно и, казалось, должно было быть отмеченным в обширной литературе о «Степи». В самом деле, о присутствии в тексте авторского голоса неоднократно писалось. Но, как мы увидим, при этом почему-то всегда утверждалось, что автор незаметен, тщательно скрыт и запрятан.

«Смутные впечатления мальчика, ощущающего то, что недоступно равнодушным, очерствевшим деловым людям, обобщает и формулирует автор, чье лирическое «я», *незаметно* сливаясь с личностью ребенка, выражает главную лирическую тему повести «Степь» [22], — пишет З. И. Герсон.

Это же утверждает и З. С. Паперный: «Грустная песня растет, ширится... И кажется, Егорушка уже не один, рядом с ним неслышно встал автор и тоже слушает и видит то, что недоступно Егорушкину взгляду» [23]. Н. А. Кожевникова, отмечая присутствие в повести прямого авторского голоса, все-таки считает, что «Чехов ищет таких форм выражения субъективного отношения, при которых бы его мнение было высказано не прямо, а опосредствованно» [24], и что «наиболее важные мысли и обобщения, которые имеют решающее значение в раскрытии идейного смысла повести <...>, подаются в своеобразной форме: автор маскируется, прячется за персонаж» [25].

Между тем повествователь достаточно прямо, не скрываясь и не пытаясь приспособиться к уровню героя или его языку, высказывает свои мысли. Отрывок из четвертой главы, обычно приводимый как пример «незаметности» автора, говорит как раз об обратном.

«И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрас-

---

[22] «Творчество Чехова». Сб. статей. М., 1956, стр. 119.
[23] *З. Паперный.* А. П. Чехов. Очерк творчества. М., 1960, стр. 73.
[24] *Н. А. Кожевникова.* Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь). — «Вестник МГУ», 1963, № 2, стр. 57.
[25] Там же.

ной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатства ее и вдохновение гибнут для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!»

Лексика, особая мелодическая организация внутри сложных предложений, анафорическое их начало подчеркивают принадлежность монолога повествователю. И по содержанию он тоже ощущается как близкий автору.

«Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысль и душа сливаются в сознание одиночества <...> Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека <...> гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной».

Или другой лирико-философский монолог в шестой главе: «В одинокой могиле есть что-то грустное, мечтательное и в высшей степени поэтическое... Слышно, как она молчит, и в этом молчании чувствуется присутствие души неизвестного человека, лежащего под крестом. Хорошо ли этой душе в степи? Не тоскует ли она в лунную ночь? ..»

Роль таких монологов — описаний природы, монологов-размышлений в общем чеховском ви́дении мира отметил один из первых критиков «Степи», Д. Мережковский, поняв их глубокую философичность.

«Он смотрит на природу не с одной только эстетической точки зрения, хотя по всем его произведениям рассыпано множество мелких изящных черточек, свидетельствующих о тонкой наблюдательности. <...> У Чехова, как у истинного поэта, есть эта глубокая сердечность и теплота в отношении к природе, это инстинктивное понимание ее бессознательной жизни. Он не только любуется ею со стороны, как спокойный наблюдатель-художник, она поглощает его целиком как человека, оставляет неизгладимую печать на всех его мыслях и ощущениях»[26].

---

[26] *Д. Мережковский.* Старый вопрос по поводу нового таланта. — «Северный вестник», 1888, № 11, стр. 79—80.

Монологи такого типа составляют характернейшую особенность повествования «Степи». Именно они прежде всего выделяют это произведение из остальной прозы 1888—1894 гг. и делают его предтечей стиля позднего Чехова.

Теперь необходимо проверить, действительно ли «картина степи и характеры людей проведены <...> сквозь призму Егорушкиной психологии»[27], действительно ли все реалии произведения даются через главного героя.

1. *Люди.* В нескольких случаях внешность и некоторые черты характера изображаются так, как видит их Егорушка. «О. Христофор снял рясу, пояс и кафтан, и Егорушка, взглянув на него, замер от удивления. Он никак не предполагал, что священники носят брюки <...>. Глядя на него, Егорушка нашел, что в этом неподобающем его сану костюме он, со своими длинными волосами и бородой, очень похож на Робинзона Крузе». «Вдруг, совсем неожиданно, на полвершка от своих глаз Егорушка увидел черные, бархатные брови, большие, карие глаза и выхоленные щеки с ямочками, от которых, как лучи солнца, по всему лицу разливалась великолепная улыбка. Чем-то великолепно запахло». Через героя даются некоторые портреты подводчиков в четвертой главе, «господина и дамы» в пятой, Тита во второй, девочки Катьки в конце повести.

Но легко заметить, что в большинстве случаев, особенно когда необходимо дать развернутую характеристику персонажа, место Егорушки занимает повествователь.

«Затем он подошел к бричке и стал глядеть на спящих. Лицо дяди по-прежнему выражало деловую сухость. Фанатик своего дела, Кузьмичов всегда, даже во сне и за молитвой в церкви, когда пели «Иже херувимы», думал о своих делах, ни на минуту не мог забыть о них, и теперь, вероятно, ему снились тюки с шерстью, подводы, цены, Варламов... Отец же Христофор, человек мягкий, легкомысленный и смешливый, во всю свою жизнь не знал ни одного такого дела, которое, как удав, могло бы сковать его душу. Во всех многочисленных делах, за которые он брался на своем веку, его прельщало не столько само дело, сколько суета и общение с людьми, присущие всякому предприятию. Так, в настоящей поездке его

---

[27] *Б. И. Александров.* Семинарий по Чехову, стр. 151.

интересовали не столько шерсть, Варламов и цены, сколько длинный путь, дорожные разговоры, спанье под бричкой, еда не вовремя. . .»

«Егорушка открыл глаза и стал смотреть на огонь. О. Христофор и Иван Иваныч уже напились чаю и о чем-то говорили шепотом. Первый счастливо улыбался и, по-видимому, никак не мог забыть о том, что взял хорошую пользу на шерсти; веселила его не столько сама польза, сколько мысль, что, приехав домой, он соберет всю свою большую семью, лукаво подмигнет и расхохочется».

«Егорушка напряг свое зрение, чтобы получше рассмотреть его. Варламов был уже стар <. . .>. Но все-таки какая разница чувствовалась между ним и Иваном Иванычем! У дяди Кузьмичова рядом с деловой сухостью всегда были на лице забота и страх, что он не найдет Варламова, опоздает, пропустит хорошую цену; ничего подобного, свойственного людям маленьким и зависимым, не было заметно ни на лице, ни в фигуре Варламова. Этот человек сам создавал цены, никого не искал и ни от кого не зависел; как ни заурядна была его наружность, но во всем, даже в манере держать нагайку, чувствовалось сознание силы и привычной власти над степью. . .»

2. *Интерьер.* При описании помещения внешне дается только то, что мог видеть главный герой, но оценка виденного, размышления по этому поводу, некоторые лексические особенности очень часто переводят описание в план повествователя.

«Немного погодя, Кузьмичов, о. Христофор и Егорушка сидели уже в большой, мрачной и пустой комнате <. . .>. Да и стулья не всякий решился бы назвать стульями <. . .>. Трудно было понять, какое удобство имел в виду неведомый столяр, загибая так немилосердно спинки, и хотелось думать, что тут виноват не столяр, а какой-нибудь проезжий силач, который, желая похвастать своей силой, согнул стульям спины».

«Пол в лавке был полит; поливал его, вероятно, большой фантазер и вольнодумец, потому что весь он был покрыт узорами и кабалистическими знаками».

3. *Пейзаж.* Все философско-лирические монологи, связанные с картинами степи, природы принадлежат повествователю. Но от его лица даются и более нейтральные

пейзажи, не перерастающие в развернутые лирические медитации.

«В июльские вечера и ночи уже не кричат перепела и коростели, не поют в лесных балочках соловьи, не пахнет цветами, но степь все еще прекрасна и полна жизни. Едва зайдет солнце и землю окутает мгла, как дневная тоска забыта, все прощено и степь вздыхает широкою грудью».

«Сквозь мглу видно все, но трудно разобрать цвет и очертания предметов. Все представляется не тем, что оно есть. Едешь и вдруг видишь, впереди у самой дороги стоит силуэт, похожий на монаха; он не шевелится, ждет и что-то держит в руках...»

«А когда восходит луна, ночь становится бледной и томной. Мглы как не бывало. Воздух прозрачен, свеж и тепел...»

Восприятие повествователя-наблюдателя явственно ощущается и во многих картинах природы, формально «привязанных» к кругу обозрения Егорушки.

«Но вот, наконец, когда солнце стало спускаться к западу, степь, холмы и воздух не выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго. Из-за холмов неожиданно показалось пепельно-седое, кудрявое облако. Оно переглянулось со степью — я, мол, готово — и нахмурилось. <...>

У самой дороги вспорхнул стрепет. Мелькая крыльями и хвостом он, залитый солнцем, походил на рыболовную блесну или на прудового мотылька, у которого, когда он мелькает над водой, крылья сливаются с усиками и кажется, что усики растут у него и спереди, и сзади, и с боков... <...>

А вот, встревоженный вихрем и не понимая, в чем дело, из травы вылетел коростель. Он летел за ветром, а не против, как все птицы; от этого его перья взъерошились, весь он раздулся до величины курицы».

«Даль была видна, как и днем, но уж ее нежная лиловая окраска, затушеванная вечерней мглой, пропала, и вся степь пряталась во мгле, как дети Мойсея Мойсеича под одеялом».

«Егорушка приподнялся и посмотрел вокруг себя. Даль заметно почернела и уже чаще, чем через минуту, мигала бледным светом, как веками. Чернота ее, точно от тяжести, склонялась вправо. <...> Налево, будто кто

чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоса и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо».

Принято считать, что во всех этих описаниях, особенно в последней, тысячекратно цитировавшейся картине начала грозы («Налево, будто кто чиркнул по небу спичкой...»), виден непосредственный взгляд ребенка, свежесть его восприятия, наивность и т. п.

Однако здесь очевидно знание более обширное, восприятие скорее точное и острое, нежели наивно-непосредственное, описание, при всей внешней его простоте, более изысканное, чем которое, даже учитывая условность всякого литературного приема, может быть дано от лица девятилетнего мальчика. Лепта героя в этих картинах есть. Но доля повествователя, наблюдающего степь вместе с героем и изображающего ее в своем слове, — гораздо большая. Картины степи даны в большинстве случаев в поэтическом восприятии одаренного тонкой наблюдательностью сознания.

«Степь» очень часто объединяют с детскими рассказами Чехова. «В «Степи» заключены итоги многих тем, мотивов и образов рассказов о детях, — делает вывод из своего рассмотрения повести Ф. И. Шушковская. — Мотивы, образы, изобразительная манера, которые были присущи рассказам о детях, здесь нашли свое развитие в наиболее совершенной и законченной форме» [28]. В. В. Голубков, отмечая, что Чехов «наибольшее внимание уделил третьему периоду детской психики — младшему школьному возрасту» [29], в список рассказов, посвященных этому «третьему периоду», наряду с «Ванькой», «Детворой» и другими, включает и «Степь». «С детскими рассказами Чехова, — пишет Г. П. Бердников, — «Степь» объединяет прежде всего образ Егорушки. Жизнь степи, степные пейзажи, люди, населяющие степь, все, что окружает Егорушку, дано, как и в рассказах «Гриша», «Мальчики», *прежде всего и главным образом* в детском

---

[28] *Ф. И. Шушковская.* «Степь» А. П. Чехова. — «Филологические науки», 1961, № 2, стр. 100.

[29] *В. В. Голубков.* Рассказы А. П. Чехова о детях. В сб.: «Творчество А. П. Чехова». М., 1956, стр. 191.

восприятии»[30]. Между тем и люди, и природа изображаются через призму восприятия Егорушки совсем не в первую очередь.

В этом смысле «Степь» не может быть поставлена рядом с такими рассказами, как «Гриша», «Событие», «Детвора» (1886), «Беглец», «Мальчики», «На страстной неделе» (1887), «Спать хочется» (1888). В них действительно мир увиден глазами ребенка. Это впечатление создается благодаря остраненному изображению предметов, развитой несобственно-прямой речи, формам детского языка.

«Мама похожа на куклу, а кошка на папину шубу, только у шубы нет глаз и хвоста. <...> Тут <...> висят часы, существующие для того только, чтобы махать маятником и звонить» («Гриша»).

«Пашка <...> влетел в большую комнату, где лежали и сидели на кроватях чудовища с длинными волосами и со старушечьими лицами». «Он потрогал руками подушки и одеяло, оглядел палату и решил, что доктору живется очень недурно» («Беглец»).

В «Степи» есть похожие описания, например воспоминания Егорушки о бабушке, которая «до своей смерти была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком», или его мысли о дороге, по которой должны были бы ездить «колесницы вроде тех, какие он видывал на рисунках в Священной истории».

Но такое изображение не является ведущим. На огромном по сравнению с детскими рассказами повествовательном пространстве мы найдем не больше, чем в этих маленьких рассказах, мест, которые могут быть отнесены только к мальчику, а не к повествователю, смотрящему на степь вместе с ним. Роль этих частей повествования в художественной системе повести несоизмерима со значением монологов повествователя. Построение модели мира ребенка не входило в задачу повести. В статье современного критика говорится, что «роль Егорушки не так огромна в повести, как это обычно представляется пишущим о «Степи»[31]. Статья вызывает много возражений, но с этим высказыванием можно согласиться.

---

[30] *Г. П. Бердников.* А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. М.—Л., 1961, стр. 96.

[31] *В. Назаренко.* Как блуждают в «Степи». — «Октябрь», 1963, № 8, стр. 211.

8

Аспект центрального героя в «Степи» графически не дал бы непрерывной линии. Получилось бы нечто вроде пунктира с очень большими и неравномерными промежутками между штрихами. Эти пробелы создаются, во-первых, тем, что время от времени обстановка изображается через восприятие других персонажей — Ивана Иваныча, всех пассажиров брички вместе, подводчиков («Подводчикам свет бил в глаза и они видели только часть большой дороги»). Кроме того, перерывы образуются благодаря лирико-философским монологам повествователя, занимающим целые страницы. И, в-третьих, помимо прямого вмешательства повествователя, в повести используется еще один способ, позволяющий выйти за пределы восприятия Егорушки. Этот способ — включение аспекта изменившегося сознания героя, мыслей выросшего Егорушки или представлений, какие у него могли бы быть, обладай он «богатой фантазией».

«Теперь Егорушка все принимал за чистую монету и верил каждому слову, *впоследствии же ему казалось странным*, что человек, изъездивший на своем веку всю Россию, видевший и знавший многое, человек, у которого сгорели жена и дети, обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было».

«*Если бы Егорушка обладал богатой фантазией*, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоглавая гидра».

«Русский человек любит вспоминать, но не любит жить; *Егорушка еще не знал этого*...»

9

В других произведениях 1888—1894 гг. сюжет подчинен развитию или обнаружению характера главного героя. И такие важные элементы, как внутренние монологи, знаменуют известные этапы в художественном раскрытии психологии и нравственного содержания личности. Таковы, например, большие монологи в «Именинах» («К чему эта ложь? Пристала ли она порядочному человеку?») или в рассказе «Воры» («Хорошо создан мир,

только зачем и с какой стати, думал фельдшер, люди делят друг друга на трезвых и пьяных?..»)

Сюжет «Степи» развивается без внутренней связи с личностью героя. Какое отношение к Егорушке имеют, например, монологи повествователя в начале повести — о коршуне, задумавшемся о скуке жизни, об одиноком тополе, о тоске и торжестве степной красоты? С какими сторонами характера героя они связаны? Какие изменения в психологии мальчика отражают? На все эти вопросы нужно дать отрицательный ответ. Совершенно справедливо указывал А. Введенский, что путешествие Егорушки дано не как «история его нравственной, умственной жизни среди новых впечатлений» [32]. Это же отмечал в письме к Чехову и П. Н. Островский: «Жизнь степи и душевная история ребенка взаимно не покрываются» [33]. «Можно было бы ожидать, — писала «Русская мысль», — что автор, приурочив описание степи к личности Егорушки, хотел показать влияние природы на детскую душу, — какие чувства и образы пробуждает первая в последней, — но ничего этого нет» [34]. Еще более определенно высказался о главном герое К. Арсеньев: «Несмотря на массу небольших штрихов, потраченных на его изображение, он выходит не таким рельефным, как некоторые лица в прежних этюдах Чехова, обрисованные двумя-тремя мазками. Мы узнаем подробно ощущения Егорушки в разные моменты его странствования; но сам Егорушка остается фигурой довольно бледной» [35].

Как характер Егорушка лишь намечен; особенно отчетливо это видно при сопоставлении повести с рассказами, в которых действуют дети примерно одного с Егорушкой возраста — «Мальчики», «Ванька», «Беглец», «На страстной неделе». «Мальчик, которому отец старался доказать вред курения (см. рассказ «Дома» в сборнике, озаглавленном «В сумерках») проходит перед нашими глазами с несравненно большей быстротой, чем Егорушка, — но оставляет впечатление более живое» [36].

---

[32] *Аристархов*. ‹*А. И. Введенский*›. Журнальные отголоски. — «Русские ведомости», 1888, № 89.

[33] «А. П. Чехов и наш край». Сб. Ростов н/Д, 1935, стр. 131.

[34] ‹*Без подписи*›. Периодические издания. — «Русская мысль», 1888, № 4, стр. 208.

[35] *К. Арсеньев*. Современные русские беллетристы. — «Вестник Европы», 1888, № 7, стр. 259.

[36] Там же.

Характерно, что при том повышенном интересе, который проявляется обычно авторами литературоведческих работ к разбору «черт характера» героев, «образ Егорушки» ими почти не рассматривается, — говорят обычно только о замысле Чехова относительно дальнейшей судьбы Егорушки. (Впрочем, в одной из статей центральная роль Егорушки обосновывается довольно подробно. «Настоящий герой повести Егорушка <...>. Чехов наделяет Егорушку сложнейшим интеллектуальным комплексом. Перед нами вырастает фигура замечательного человека, близкая автору «Степи». Чехов изображает степь, события, людей так, как если бы он сам был Егорушкой» [37].)

У Чехова в повести «Степь» были другие задачи. В их число не входило изображение цельного и законченного характера Егорушки.

Картины жизни и события в «Степи» — не некие кирпичи, кладущиеся в здание характера героя. Они относительно самостоятельны. Это отметили почти все первые критики повести — К. Арсеньев, В. Буренин, В. Стукалич, А. Введенский, Е. Гаршин, Д. Григорович, Д. Мережковский, П. Островский, П. Перцов, А. Плещеев, Р. Дистерло. «Рассказ слеплен из почти самостоятельных отрывков, коротеньких эпизодов, лирических описаний природы и представляется скорее сборником отдельных миниатюрных новелл, соединенных под одним заглавием «Степь», чем большим, вполне цельным и законченным эпическим произведением» [38]. «Сцены следуют одна за другой, но не вытекают друг из друга; едва связанные между собой, они не потеряли бы ровно ничего, если бы распались на несколько отдельных очерков, если бы вместо «Степи» мы имели «Жаркий день степи», «Еврейскую корчму», «Обоз ночью под грозою» и т. д.» [39].

Егорушка выполняет в повести в основном сюжетно-композиционную роль, являясь своеобразным стержнем для картин природы, людей, размышлений повествователя. Это тоже отметила современная критика. Егорушка, писал анонимный обозреватель «Русской мысли», «слу-

---

[37] *Ф. И. Шушковская.* «Степь» А. П. Чехова, стр. 93—101.

[38] *Д. Мережковский.* Старый вопрос по поводу нового таланта, стр. 87.

[39] *К. Арсеньев.* Современные русские беллетристы, стр. 258—259.

жит путеводною нитью рассказа»[40]. «В огромном большинстве случаев Егорушка служит только внешнею связью событий. <...> Он — связь всего»[41]. «Все персонажи <...> связаны между собой чисто внешним образом, что, впрочем, не нами впервые замечено, отмечено и поставлено на вид Чехову»[42], — писал Е. М. Гаршин.

Чехов и сам говорил о самостоятельности частей повести; Егорушке же он придавал в первую очередь композиционное значение. «Для дебюта в толстом журнале, — писал он Д. В. Григоровичу 12 января 1888 г., — я взял степь, которую давно уже не описывали. Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводов, жидов, попов, ночные грозы, постоялые дворы, обозы, степных птиц и проч. *Каждая отдельная глава составляет особый рассказ*, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством, Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удаться тем легче, что *через все главы у меня проходит одно лицо*». «Я изображаю, — пишет он неделей позже Я. П. Полонскому, — степь, степных людей, птиц, ночи, грозы и проч.». Перечислено почти все, что изображается — вплоть до постоялых дворов, птиц и лиловой дали. Не упомянут как предмет изображения только Егорушка. Он фигурирует в качестве лица, связующего все эти разнообразные картины и способствующего созданию «общего тона».

Как средоточие этих картин Егорушка очень условен. И Чехов не скрывает этой условности, не боится ее обнажить, отодвигая в нужных местах героя и выпуская на авансцену повествователя.

10

В повести «Степь», в отличие от прочих произведений Чехова 1888—1894 гг. интонация, слово героя не являются главным компонентом повествования. Это выражается в сравнительно слабом развитии в повести несобственно-прямой речи. На огромный повествовательный массив приходится не более 10—12 случаев выдержанной несобственно-прямой речи. В количественном отношении

---

[40] «Русская мысль», 1888, № 4, стр. 209.

[41] *Аристархов <Арс. Введенский>.* Журнальные отголоски. — «Русские ведомости», 1888, 31 марта, № 89.

[42] «Биржевые ведомости», 1888, 11 марта, № 70.

(насколько эта речевая форма поддается подсчетам) это неизмеримо меньше в соотношении с остальным текстом, чем в других произведениях этого периода, — например, в «Припадке» или «Именинах».

В картинах, данных через призму восприятия героя, и даже в описании его чувств в большинстве случаев главную роль играет слово повествователя.

«Егорушка не понимал значения подобных слов, но репутация их была ему хорошо известна. Он знал об отвращении, которое молчаливо питали к ним его родные и знакомые, сам, не зная почему, разделял это чувство и привык думать, что одни только пьяные да буйные пользуются привилегией произносить громко эти слова. Он вспомнил убийство ужа, прислушался к смеху Дымова и почувствовал к этому человеку что-то вроде ненависти».

Совершенно справедливо в работе, посвященной несобственно-прямой речи у Чехова, отмечается, что «внутренняя речь мальчика, его интонации и субъективные оценки вплетаются в повествование сравнительно редко. Обычно это отдельные вопросы и восклицания, рассеянные в авторском контексте: «Дядя и о. Христофор крепко спали; сон их должен был продолжаться часа два-три, пока не отдохнут лошади... Как же убить это длинное время и куда деваться от зноя? Задача мудреная». Повествование в «Степи» ведется преимущественно в духе героя, но не в его «тоне», то есть в соответствии с психологическими, возрастными особенностями персонажа, однако без сохранения особенностей его языка. Своеобразие мировосприятия героя выражается в формах авторской речи» [43].

Господство речевой струи повествователя в тексте, данном через восприятие героя, — это первое, что выделяет «Степь» из второго периода и сближает ее с произведениями более поздними. Но эта речевая струя соответствует только одной из ипостасей повествователя.

Другой его лик, еще более сближающий «Степь» с поздними вещами Чехова, делающий ее как бы первым опытом прозаической манеры третьего периода, — это лик повествователя, прямо выступающего со своими вы-

---

[43] *Н. А. Кожевникова.* Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь), стр. 56.

сказываниями, рассуждениями, философскими размышлениями-монологами. Как и в произведениях третьего периода (см. гл. III, 5) такие монологи не мотивированы.

Эту необычную черту сразу заметили первые читатели повести и обостренно восприняли ее отличие от знакомых литературных образцов. Так, в письме к Чехову от 4 марта 1888 г., отметив эту черту, П. Н. Островский в качестве положительного примера приводит Тургенева. «Комментарии и впечатления автора, издавна знакомого со степью вдоль и поперек, автора, резонирующего и поэтизирующего свои впечатления, перемежаются с реальными непосредственными ощущениями ребенка; в отдельности то и другое верно, поэтично; но переходов между ними нет или они слишком резки; внимательного читателя это иногда сбивает и вредит цельности его впечатления! Тургенев в этом смысле (как достигнуть цельности впечатления) великий мастер и образец, достойный изучения: самые незначительные его рассказы производят эффект тем искусством, с коим он выбирает какую-нибудь человеческую фигуру в посредники между изображаемым миром и читателем (нечто вроде прозрачной среды, собирающей и преломляющей световые лучи, прежде чем они дойдут до глаза) и никогда не выходит из тона и миросозерцания той фигуры» [44].

Здесь отмечено главное — мотивированность у Тургенева публицистических и философских монологов их принадлежностью излюбленному тургеневскому рассказчику и отсутствие такой мотивировки у Чехова. Впоследствии подобные верные наблюдения были забыты; возобладала точка зрения, что Чехов стремится всячески оправдать включение лирико-философских монологов их близостью к герою, его настроению, мироощущению и т. п.

Для таких монологов характерно наличие субъектно-оценочных форм речи, принадлежащих повествователю. Эта черта также сближает «Степь» со стилем третьего периода.

По своей поэтике «Степь» выпадает из ряда произведений, написанных одновременно с ней.

Чехов сам отчетливо сознавал необычность «Степи» в ряду других своих произведений этого времени. Ни об

---

[44] «А. П. Чехов и наш край», стр. 131.

одной своей прозаической вещи (и именно о ее форме, *поэтике*) он ни до, ни после не писал так много. «В общем выходит у меня нечто странное и не в меру оригинальное», — пишет он Д. В. Григоровичу уже в начале работы над повестью (12 января 1888 г.). «От непривычки писать длинно, — сообщает он неделю спустя Я. П. Полонскому, — я то и дело сбиваюсь с тона». (Следует понимать: с нового тона.) Об этом же пишет Чехов и А. Н. Плещееву: «Если я не сорвусь с того тона, каким начал (а начал он как раз с лирико-философских монологов первых глав. — *Ал. Ч.*), то кое-что выйдет у меня «из ряда вон выдающее» (19 января 1888 г.).

Близость «Степи» к более поздней его поэтике Чеховым ясно ощущалась.

Это видно из той правки, которую он вносил в текст повести при подготовке Собрания сочинений в 1901 г. А. М. Линин в статье, посвященной творческой истории «Степи», так характеризовал основную направленность внесенных изменений: «Больший процент сокращений падает на <...> места, изображающие психологические переживания и ощущения, вызванные воздействием на героя отдельных этапов степного путешествия»[45]. «Значительное место в первоначальном тексте занимали описания снов Егорушки — в третьей главе (на постоялом дворе Мойсея Моисеича, перед появлением графини Драницкой) и в четвертой главе (в степи)»[46]. С другой стороны, «Чехов не производит сокращений в тех местах, где дается описание природы степи, хотя этими описаниями занята значительная часть повести»[47]. Иными словами, Чехов исключал описания в аспекте героя и не трогал принадлежащих повествователю (картины степи, как мы видели, в большинстве случаев даны через повествователя), что усиливало в повествовании именно черты, характерные для стиля поздней чеховской прозы. При правке в 900-х годах своих ранних вещей Чехов всегда лишь совершенствовал прежнюю, уже данную в них художественную систему, а не привносил в нее черт новой. Очевидно, внося такие поправки в повесть, Чехов отдавал себе отчет в том, что именно эти особенности являются основными в ее поэтике.

---

[45] «А. П. Чехов и наш край», стр. 155.
[46] Там же, стр. 158.
[47] Там же, стр. 157.

В конце 80-х годов «Степь» осталась блестящим, но одиноким экспериментом. Ее поэтика в повествовании ближайших лет развития не получила. Опыт ее был в полной мере использован в поздней прозе Чехова.

11

На рубеже второго и третьего периодов стоят «Три года» — «роман из московской жизни»[48], написанный в конце 1894 г. и напечатанный в 1895 г. («Русская мысль», 1895, № 1—2).

В романе, несомненно, есть черты прозы второго периода.

В нескольких главах обнаруживается объективное повествование. В основном оно дается «в тоне» главного героя, но в ряде случаев и в аспекте других персонажей.

Правда, несобственно-прямая речь уже редко занимает большое повествовательное пространство. Зато часты случаи, когда она появляется в виде небольших отрывков.

«Изредка он посматривал на нее через книгу и думал: жениться по страстной любви или совсем без любви, — не все ли равно?»

«Лаптев, слушая, удивлялся этой его способности говорить долго и серьезным тоном одни общие места и банальные истины, которые давно уже набили всем оскомину. Он возмущался и никак не мог понять: чего, собственно, Костя хочет?»

Но в романе «Три года» находим уже черту, свойственную третьему периоду. Это — господство форм речи повествователя. Обширные характеристики персонажей, их биографии, внутренние монологи в большинстве глав даются в слове повествователя.

«Лаптев знал фамилии всех известных художников, с некоторыми из них был знаком и не пропускал ни одной выставки. Иногда летом на даче он сам писал красками пейзажи и ему казалось, что у него развитое чутье и много вкуса и что если б он учился, то из него, пожалуй, вышел бы хороший художник. Но бывали у него минуты особенного напряжения, когда он не сомневался, что живопись и скульптура на него не действует вовсе

---

[48] *А. П. Чехов.* Письмо к М. Чеховой от 22 сентября 1894 г.

и что в них он ровно ничего не понимает. <...> И замечательно, что робкий в собраниях, в театре, у себя в амбаре, он был смел и самоуверен на картинных выставках. Сознание, что он может купить все эти картины, придавало ему уверенность, и он всякий раз ловил себя на этом, и ему становилось неловко. А когда он, стоя перед какою-нибудь картиной, высказывал громко свое суждение, то что-то на самой глубине души, должно быть, совесть, шептало ему, что в нем это бурлит кровь купца-самодура и что он, так смело критикующий художника, мало отличается от брата своего Федора, когда тот отчитывает провинившегося приказчика или учителя».

Характерно, что при переработке для Собрания сочинений в 1901 г. Чехов усилил тенденцию повествователя в этом месте: «И замечательно, что робкий вообще в жизни, он был чрезвычайно смел и самоуверен на картинных выставках. *Отчего*?»

Объективное повествование сосредоточено в четырех первых и последней главе. В остальных двенадцати главах преобладают формы речи повествователя. Несобственно-прямая речь занимает лишь небольшие участки повествования.

12

Повествование второго периода однопланно. В нем господствует голос главного героя, поглощающий речевой план нейтрального повествователя.

Повествование третьего периода усложнилось. В нем сталкивается несколько языковых планов разных персонажей и несколько речевых струй самого повествователя (см. гл. III, 1—5).

Но оно стало более сложным не только в чисто речевом отношении.

Усложнилась «оптическая» структура повествования — способ расположения реалий относительно рассказчика и героев. В повествовании сталкивается и перекрещивается несколько различных позиций наблюдения.

В первой главе рассказа «Убийство» (1895) действительность предстает в восприятии Матвея Терехова (но не в формах его речи).

«Матвей шел по шоссе вдоль линии, пряча лицо и руки, и ветер толкал его в спину. Вдруг показалась не-

большая лошаденка, облепленная снегом, сани скребли по голым камням шоссе, и мужик с окутанною головой, тоже весь белый, хлестал кнутом. Матвей оглянулся, но уже не было ни саней, ни мужика <...>. Вот переезд и темный домик, где живет сторож».

Матвей — второстепенный персонаж. Очень скоро в повествовании является аспект главного героя — Якова Терехова. Реалии начинают описываться с его точки зрения.

«...он поехал в Шутейкино <...> От тепла и метелей дорога испортилась, стала темною и ухабистою и местами уже проваливалась; снег по бокам осел ниже дороги, так что приходилось ехать, как по узкой насыпи <...> Навстречу ехал длинный обоз...»

Описанием с позиций героев не исчерпываются оптические варианты.

В начале рассказа описание обстановки дается с позиций героя, который идет по шоссе, мимо леса, через переезд, подходит к дому.

Но неожиданно точка обзора, с которой ведется наблюдение, меняется.

«Когда Матвей пришел домой, во всех комнатах и даже в сенях сильно пахло ладаном. Брат его Яков Иваныч еще продолжал служить всенощную. В молельной, где это происходило, в переднем углу стоял киот со старинными дедовскими образами в позолоченных ризах, и обе стены направо и налево были уставлены образами старого и нового письма, в киотах и просто так. На столе, покрытом до земли скатерью, стоял образ Благовещения и тут же кипарисовый крест и кадильница; горели восковые свечи. Возле стола был аналой. Проходя мимо молельной, Матвей остановился и заглянул в дверь» («Русская мысль», 1895, № 11).

Описание молельной дано *до* того, как туда заглянул Матвей. Появилась новая оптическая позиция — позиция повествователя. Изображение предметного мира с его точки зрения занимает в рассказе существенное место.

Таким способом, описывается, например, сахалинский пейзаж в седьмой главе.

«На Дуэском рейде на Сахалине поздно вечером остановился иностранный пароход <...>. В Татарском проливе погода может измениться в какие-нибудь полчаса,

и тогда сахалинские берега становятся опасны. А уже свежело и разводило порядочную волну. <. . .>

Каторжные, только что поднятые с постелей, сонные, шли по берегу, спотыкаясь в потемках и звеня кандалами. Налево был едва виден высокий крутой берег, чрезвычайно мрачный, а направо была сплошная, беспросветная тьма, в которой стонало море, издавая протяжный, однообразный звук «а...а...а...а...», и только когда надзиратель закуривал трубку и при этом мельком освещался конвойный с ружьем и два-три ближайших арестанта с грубыми лицами, или когда он подходил с фонарем близко к воде, то можно было разглядеть белые гребни передних волн».

Повествователь не связан с героем, он свободно движется в пространстве.

Может показаться, что такой повествователь близок к повествователю первого периода, который тоже не был привязан к определенному герою. На самом деле это вещи качественно разные.

Повествователь первого периода, не будучи связан с конкретным героем, находился вообще вне конкретной оптической позиции. Он не имел строго определенного наблюдательного пункта. Описание велось то с некоей далекой позиции — объект виден в его общем виде; то вдруг в картине оказывались детали столь мелкие, что они могли быть видны только с очень близкого расстояния; следующие детали описывались еще с какой-то новой точки зрения и т. п. (см. гл. I, 8). Позиция, с которой ведется наблюдение, — некая абстрактная позиция.

Совершенно не таков повествователь третьего периода.

Он самостоятелен, он свободно перемещается в пространстве. Но каждая его позиция в пространстве всегда точно указана.

В приведенном выше сахалинском пейзаже местоположение повествователя определяется совершенно ясно: слева крутой берег, справа невидимое море, наблюдатель от него так близко, что, когда подходит надзиратель с фонарем, ему видны белые гребни волн и т. д.

Точно так же легко устанавливается местонахождение повествователя в начале рассказа «Человек в футляре» (1898) — вне помещения и достаточно близко к Ивану Иванычу (настолько, что при свете луны он видит детали внешности героя).

«На самом краю села Мироносицкого, в сарае старосты Прокофия расположились на ночлег запоздавшие охотники. <. . .>

Не спали. Иван Иваныч, высокий худощавый старик с длинными усами, сидел снаружи у входа и курил трубку; его освещала луна. Буркин лежал внутри на сене, и его не было видно в потемках» («Русская мысль», 1898, № 7).

Часто повествователь указывает позицию сам — например в рассказе «Новая дача» (1898):

«В трех верстах от деревни Обручановой строился громадный мост. Из деревни, стоявшей высоко на крутом берегу, был виден его решетчатый остов, и в туманную погоду и в тихие зимние дни, когда его тонкие железные стропила и все леса кругом были покрыты инеем, он представлял живописную и даже фантастическую картину» («Русские ведомости», 1899, 3 января, № 3).

В 1895—1904 гг. Чехов не отказался от завоевания второго периода — способа изображения пространства через конкретное восприятие. Но теперь повествование усложнилось: кроме героя, в качестве воспринимающего лица выступает еще и повествователь.

13

Изменения произошли и в другой сфере повествования — в сфере изображения внутреннего мира.

В рассказах второго периода повествователь проникал только внутрь сознания главного героя.

В третий период такая позиция по отношению к главному герою укрепилась и получила дальнейшее развитие. В рассказе «Убийство» чувства, мысли Якова Терехова изображаются непосредственно, во всей их сложности и противоречивости.

«Хотя слова брата считал он пустяками, но почему-то и ему в последнее время тоже стало приходить на память, что богатому трудно войти в царство небесное, что еще в третьем году он купил очень выгодно краденую лошадь. . .»

«. . . всего этого ему было уже мало, и хотелось еще чего-то, но чего именно, понять он не мог. Когда такой упадок духа бывал у него по ночам, то он объяснял его тем, что не было сна, днем же не знал, чем объяснить;

это его пугало и начинало казаться ему, что на голове и на плечах у него сидят бесы».

«Ему уже было ясно, что сам он недоволен своей верой и уже не может молиться по-прежнему. Надо было каяться, надо было опомниться, образумиться, жить и молиться как-то иначе; а может быть, все это только смущает бес и ничего этого не нужно... Как быть? Что делать? Кто может научить? ..»

Мысли, ощущения других персонажей описываются не столь детально, но тоже изнутри. Так изображаются Сергей Никанорыч, Аглая, Матвей, жандарм.

«Матвей оглянулся, но уже не было ни саней, ни мужика, как будто все это ему только примерещилось, и он ускорил шаги, вдруг испугавшись, сам не зная чего».

Повествователь использует этот способ описания с большой свободой.

«Рассказывали, что постоялый двор был построен еще при Александре I какою-то вдовой, которая поселилась здесь со своим сыном; называлась она Авдотьей Тереховой. У тех, кто, бывало, проезжал мимо на почтовых, особенно в лунные ночи, темный двор с навесом и постоянно запертые ворота своим видом вызывали чувство скуки и безотчетной тревоги, как будто в этом дворе жили колдуны или разбойники».

Изображение переносится внутрь сознания «проезжающих» в весьма отдаленные времена.

Появляется сфера сознания других персонажей даже в рассказах от 1-го лица. Рассказчик «Страха», «Скучной истории», «Рассказа неизвестного человека» говорит с достоверностью только о том, что мог наблюдать сам, а об остальном — лишь в виде догадок («Кажется, была попытка самоубийства»). Рассказчик же «Крыжовника» и «О любви» прямо излагает мысли других персонажей: «И ее мучил вопрос: принесет ли мне счастье ее любовь, не осложнит ли она моей жизни, и без того тяжелой, полной всяких несчастий? Ей казалось, что она уже недостаточно молода для меня, недостаточно трудолюбива и энергична, чтобы начать новую жизнь» («О любви». — «Русская мысль», 1898, № 8). Рассказчик «Человека в футляре» знает даже о том, что Беликову «было страшно под одеялом»; в рассказе подробно воспроизводятся разговоры, при которых рассказчик не присутствовал и т. д.

Усложняет структуру повествования 1895—1904 гг. также и то, что сам повествователь третьего периода многолик.

Первая его ипостась — полноправный повествователь, проникающий в сознание любого персонажа, не связанный ни временем, ни местом, свободно передвигающийся в пространстве. Такого повествователя мы видели в примерах из рассказа «Убийство».

Вторая — это повествователь, частично ограничивший себя, отказавшийся от своих прав на всеведение (и прямую оценку). О мыслях, чувствах героев он говорит не категорически, но предположительно.

«*Видимо*, его забавляло, что он староста, и нравилось сознание власти» («Мужики»).

«Но *почему-то* теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство» («Невеста». — «Журнал для всех», 1903, № 12).

«Инженер, *по-видимому,* стал раздражителен, мелочен, и в каждом пустяке уже видел кражу или покушение» («Новая дача»).

Внимательный читатель заметит, что этот лик близок к повествователю второго периода. Воплощаясь в него, повествователь изображает действительность в соответствии с восприятием героев. Но различие, по сравнению со вторым периодом, то, что изображаемое может даваться через «призму» не одного, а нескольких персонажей; в произведении появляется несколько субъектных планов персонажей.

В повествовании третьего периода повествователь выступает еще в одном — третьем своем лике. Его качество видно из следующего отрывка из рассказа «Печенег».

«Гость сел в тарантас быстро, видимо, с большим удовольствием и точно боясь, чтобы его не удержали. Тарантас по-вчерашнему запрыгал, завизжал <...>. Частный поверенный оглянулся на Жмухина с каким-то особенным выражением; было похоже, что ему <...> захотелось обозвать его печенегом или как-нибудь иначе. . .» («Русские ведомости», 1897, 2 ноября, № 303).

Изложение, несомненно, идет через повествователя — Жмухин до конца рассказа не понимает, что он смертельно надоел своему гостю. Но рассказчик выступает здесь в роли наблюдателя, видящего все лишь со стороны («было похоже», «видимо»).

Выступая в таком качестве, повествователь в еще большей степени, чем во втором своем лике, отказывается от прав автора. Он не заглядывает в «душу» героя, но судит о его чувствах и мыслях по внешним проявлениям— жестам, мимике.

«Елена Ивановна села на крыльце и, обняв свою девочку, задумалась о чем-то, и у девочки тоже, судя по ее лицу, бродили в голове какие-то невеселые мысли. . .» («Новая дача»).

Описывается лишь то, что видно любому присутствующему.

Можно заметить, что и третий лик рассказчика, как и второй, близок к одной из ипостасей, уже бывших ранее, — к повествователю-наблюдателю первого периода (см. гл. I, 9). Однако между ними есть существенная разница. Повествование первого периода однопланно. Если в рассказе есть повествователь такого типа, то он до конца сохраняет свою целостность; окружающее изображается с его позиций, наблюдательный пункт не может быть отдан, например кому-нибудь из второстепенных персонажей, или «поделен» между несколькими наблюдателями.

В третий период, в усложнившемся повествовании, это происходит постоянно. В тексте присутствует сразу несколько воспринимающих сознаний; восприятие «перебрасывается» от одного к другому.

«Казалось, будто тень легла на двор. Дом потемнел, крыша поржавела, дверь в лавке, обитая железом, тяжелая, выкрашенная в зеленый цвет, пожухла, или, как говорил глухой, «зашкорубла»; и сам старик Цыбукин потемнел как будто. <. . .> Сила у него пошла на убыль, и это заметно было по всему».

«Аксинья ездила туда почти каждый день, в тарантасе; она сама правила и при встрече со знакомыми вытягивала шею, как змея из молодой ржи, и улыбалась наивно и загадочно. А Липа все играла со своим ребенком, который родился у нее перед постом. Это был маленький ребеночек, тощенький, жалкенький, и было странно, что он кричит, смотрит, и что его считают человеком и даже называют Никифором» («В овраге», 1900).

14

Ограничение прав автора-повествователя Чехов использует как тонкий художественный прием. Например, в «Невесте», выступая в первых главах во втором лике, автор создает нужное ему настроение неопределенности, смутности.

Я. О. Зунделович, исследовав в специальной статье причины необычайного обилия «почему-то» в этом произведении, говорит, что «в нарочито примененных Чеховым «почему-то» с особой выразительностью раскрывается нужная Чехову в рассказе ломка аналитического психологизма, нужная ему недоговоренность» [49].

Иногда повествователь выступает в произведении во всех этих ипостасях, иногда в рассказе преобладает та или другая вариация.

В рассказе «Ионыч» первые три главы даются в основном от повествователя, выступающего во втором своем варианте. Действительность изображается с точки зрения молодого, неопытного еще Старцева. По его представлениям в С. все «очень хорошо». В четвертой главе повествователь солидаризируется с умудренным жизненным опытом героем, присоединяется к его отрицательным оценкам обывателей города С.

«Опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже не глупый человек, но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например, о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только рукой махнуть и отойти».

В пятой главе повествователь выступает в первом своем лике — он прямо высказывает свое отношение к герою.

---

[49] *Я. О. Зунделович.* «Невеста». — Труды Узбекского гос. ун-та. Новая серия, 1957, № 72, стр. 4. Еще ранее об этом же писал П. Бицилли: «Это речение («почему-то». — *Ал. Ч.*) выражает переживание Надей — героиней рассказа — «нереальности» того, чем она окружена и что с ней происходит; тот ее душевный перелом, в котором она не сразу отдает себе отчет и которого не может себе сперва объяснить» (*П. Бицилли.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София, 1942, стр. 44).

«У него много хлопот, но все же он не бросает земского места; жадность одолела, хочется поспеть и здесь, и там <...> Характер у него тоже изменился: стал тяжелым, раздражительным. Принимая больных, он обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол и кричит своим неприятным голосом <...>».

Благодаря такой последовательной смене вариаций лика повествователя обличительная струя в рассказе нарастает постепенно; смена тона повествователя символизирует эволюцию характера героя.

Повествование третьего периода, благодаря сочетанию в нем нескольких ликов повествователя и планов героев, становится многопланным.

Многопланность повествования 1895—1904 гг. особенно хорошо видна в «бесфабульных» рассказах Чехова этого времени.

Примером может служить рассказ «На подводе» (1897). В нем не происходит видимых событий (на протяжении всего рассказа Марья Васильевна едет на подводе), героиня не вступает во взаимоотношения с окружающими (несколько случайных фраз с попутчиками не в счет).

Фабульное движение заменено развитием тем, мотивов. Это воспоминания Марьи Васильевны о прошлом, мечты о счастье, мысли о том, как «человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко»; и вновь и вновь возвращающаяся, пронизывающая весь рассказ тема дороги.

Такая композиция позволяет говорить о сходстве некоторых рассказов Чехова по построению с музыкальным произведением, симфонией [50]. Если не делать столь прямых аналогий с другим видом искусства, то можно отметить, что такой тип композиции ближе всего к лирическому стихотворению с его повторением, варьированием тем и мотивов, игрой образов-символов.

Подобные рассказы Чехов писал еще в конце 80-х годов («Святой ночью», «Холодная кровь», «Счастье», «Почта», «Свирель»). Но наибольшее развитие эта форма получила в последнее десятилетие его творчества («Сту-

---

[50] См., например: *П. Бицилли.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа, стр. 73—74; *Ф. Евнин.* «Счастье» (Об одном рассказе Чехова). — «Новый мир», 1954, № 7, стр. 223—232.

дент», «В родном углу», «По делам службы», «Мужики», «Архиерей») — многопланное повествование нового типа, очевидно, хорошо сочеталось со свободной композицией. Тема, появившись первый раз, например, в тексте от автора, затем повторяется в «плане» персонажа, другого, третьего, в «планах» разных ликов повествователя.

Так, тема нужды, бедности в «Мужиках», пронизывая все произведение, проходит через многие субъектные «призмы», видоизменяясь, углубляясь, наполняясь различным фактическим и эмоциональным содержанием: 1) «Печь покосилась, бревна в стенах лежали криво... Бедность, бедность!»; 2) «Их изба была третья с краю и казалась самою бедною, самою старою на вид; вторая — не лучше...»; 3) «И, вероятно, какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда, ужасная, безысходная нужда, от которой нигде не спрячешься!»; 4) «Николай, который был уже измучен этим постоянным криком, голодом, угаром, смрадом, который уже ненавидел и презирал бедность...»; 5) «... в голове бродят давние, скучные, нудные мысли о нужде, о кормах...»; 6) «О, какая суровая, какая длинная зима! Уже с Рождества не было своего хлеба...» и т. д.

15

Видоизменения в повествовании не затронули принципа слитности. Только если ранее слитность повествования осуществлялась при главенстве аспекта героя, то теперь — под эгидой повествователя. Но по-прежнему рассуждения, характеристики, сообщения о событиях, описания не выделимы в самостоятельные, обособленные единицы.

«Сам он был тощ, невысок, сын же его, семинарист, был громадного роста, говорил неистовым басом; как-то попович обозлился на кухарку и выбранил ее: «Ах ты ослица Иегудиилова!» и отец Симеон, слышавший это, не сказал ни слова и только устыдился, так как не мог вспомнить, где в священном писании упоминается такая ослица. <...> он никогда не бил учеников, но почему-то у него на стене всегда висел пучок березовых розог, а под ним надпись на латинском языке <...> Была у него черная, мохнатая собака, которую он называл так: Синтаксис».

«Луна глядела в окно, пол был освещен, и на нем лежали тени. Кричал сверчок. В следующей комнате за стеной похрапывал отец Сисой <...>. Сисой был когда-то экономом у епархиального архиерея, а теперь его зовут «бывший отец эконом»; ему 70 лет, живет он в монастыре, в 16 верстах от города, живет и в городе, где придется. Три дня назад он зашел в Панкратиевский монастырь...» («Архиерей». — «Журнал для всех», 1902, № 4). Как и прежде, все эти разнородные элементы объединяются в одном синтаксическом целом.

Слитность повествования, эту новаторскую черту повествовательного стиля Чехова заметили уже его современники. «В рассказах Чехова, — писал в 1899 г. А. Волынский, — описания <...> органически сливаются с повествованием. Таких описаний нет ни у одного из новейших русских беллетристов» [51].

Эта сторона — одна из главных в чеховской реформе повествовательного стиля русской прозы, реформе, которая, по мысли Л. Толстого, была подобна той, которую Пушкин осуществил по отношению к стиху. «Он достиг величайшего совершенства в умении слить два элемента художественной прозы — изобразительный и повествовательный — в одно общее дело. До Чехова повествование и изображение, обычно даже у самых тонких мастеров, например Тургенева, за исключением разве Толстого и Достоевского, почти всегда чередовались, не сливаясь друг с другом. Описание шло своим чередом, повествование — своим: одно после другого. <...> В этом поразительном слиянии изобразительного с повествовательным — одно из открытий Чехова» [52].

16

Перемены, происшедшие в повествовании Чехова в начале третьего периода, были серьезны.

И все-таки они не могут быть приравнены к тем, которые происходили в 1887—1888 гг., когда повествовательная система менялась радикально.

---

[51] *А. Л. Волынский.* Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб., 1900, стр. 334.

[52] *В. Катаев.* Слово о Чехове. — «Литературная газета», 30 января 1960 г.

Повествование третьего периода сохранило с предыдущим периодом много общего — слово героя, близкое автору, использование в повествовании голоса главного героя, слитность повествования, не говоря уж об единстве синтаксического строения речи рассказчика. Сохранилась та общность, которая позволяет ощущать как *чеховский* и рассказ 1888 года, и 1902-го.

И главное — незыблемым остался основной принцип чеховского повествования, Чеховым в такой законченной и последовательной форме в русскую литературу введенный, — принцип изображения мира через *конкретное воспринимающее сознание*.

В 1895—1904 гг. изображение через восприятие главного героя сильно уступило свои позиции прямым описаниям от повествователя. Но при всем том про повествование третьего периода нельзя сказать, что старое ушло, а новое пришло на оставленное место.

Случилось не так. Прежнее осталось, новое добавилось. Повествование «уплотнилось», вместив в себя новые ингредиенты. Они не разрушили основной конструктивный принцип, но обогатили его.

Повествование в плане героя стало иным. Явились голоса и сферы сознания многих героев, стилистический «налет» изображаемой среды вообще. Предметный мир в поздней прозе Чехова может быть изображен в восприятии любого второстепенного или эпизодического героя.

Новый повествователь выступает вместо героя — но в том же качестве конкретного воспринимающего лица.

Главный конструктивный принцип повествования не только сохранился, но стал универсальным.

Этот принцип, как мы увидим далее (см. гл. VI, 8), играет важнейшую роль в формировании нового типа художественного изображения, открытого Чеховым.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ИЗОБРАЖЕННЫЙ МИР

Глава IV

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР

> В раздельной четкости лучей
> И в чадной слитности видений
> Всегда над нами — власть вещей
> С ее триадой измерений.
>
> *И. Анненский*

1

Любая художественная система (и не только словесная) непременно обращается к *предмету*, решает задачи, связанные с его изображением.

То, что называют «миром писателя», та неповторимая в каждом случае модель мира действительного в значительной мере зависит от того, какую роль играет в данной художественной системе предмет, вещь. По признаку: «отношение к вещи» — оформляются целые литературные направления (например, натурализм, символизм, акмеизм).

Вещь с необходимостью используется во всех художественных ситуациях: при характеристике персонажа, в диалоге, массовой сцене, при изображении чувства и мысли.

В разных системах вещная насыщенность художественных ситуаций, самый критерий отбора вещей — различны. Установить основной принцип использования предмета в «мире писателя» — это и значит описать предметный уровень его художественной системы.

2

Во всех многочисленных способах использования вещи при изображении человека в дочеховской литературе есть общая черта. Предметный мир, которым окружен персонаж, — его жилье, мебель, одежда, еда, способы обращения персонажа с этими вещами, его поведение внутри этого мира, его внешний облик, жесты и движения, — все это служит безотказным и целенаправленным средством характеристики человека. Все без исключения подробности имеют характерологическую и социальную значимость.

Этот принцип изображения внешнего окружения человека лучше всего можно охарактеризовать словами И. Тэна: «Под внешним человеком скрывается внутренний, и первый проявляет лишь второго. Вы рассматриваете его дом, его мебель, его платье — все это для того, чтобы найти следы его привычек, вкусов, его глупости или ума <...> Все эти внешние признаки являются дорогами, пересекающимися в одном центре, и вы направляетесь по ним только для того, чтобы достигнуть до этого центра» [1].

Этот основной принцип присущ литературе самых разных направлений. Его находим, например, в прозе, казалось бы, не озабоченной вещной точностью.

«Долго, уныло задумавшись, сидел пустынник и слушал свисты ветра; наконец встал и ушел в хижину. Яркий огонь, пылавший на очаге, освещал ее стены, почерневшие от дыму, и багровое сияние проливалось сквозь узкое окно и отверстия худой двери на мрачную зелень и кустарники, со всех сторон окружавшие хижину. Старец повесил арфу на стену, подле доспехов военных — щита, панциря, меча и шлема, покрытых ржавчиною и паутиною...» (В. А. Жуковский. «Вадим Новгородский») [2].

Целенаправленно информационны редкие предметы в прозе Пушкина, обозначенные одним безэпитетным словом.

---

[1] *И. Тэн.* О методе критики и об истории литературы. СПб., 1896, стр. 9.

[2] *В. А. Жуковский.* Проза. Пг., 1915, стр. 18 (Историко-литературная библиотека под ред. Р. В. Иванова-Разумника, № 28б).

Очевидны внутренние цели вещного окружения героя в прозе натуральной школы. Обычно дается, по выражению П. Анненкова, «опись всего имущества героя»[3]. Так, описание героя в очерке В. Даля «Петербургский дворник» начинается с изображения его жилища; затем автор переходит к изображению его костюма, пищи и т. д. «Все-то жилье в подворотном подвале едва помещает в себе огромную печь. Сойдите ступеней шесть, остановитесь и раздуйте вокруг себя густой воздух и какие-то облачные пары, если вас не ошибет на третьей ступени обморок от какого-то прокислого и прогорклого чада, то вы, всмотревшись помаленьку в предметы, среди вечных сумерек этого подвала увидите, кроме угрюмой дебелой печки, еще лавку, которая безногим концом своим лежит на бочонке ‹...› Подле печи — три коротенькие полочки, а на них две деревянные чашки и одна глиняная, ложки, зельцерский кувшин, штофчик, полуштофчик ‹...› Под лавкой буро-зеленоватый самовар о трех ножках, две битые бутылки с ворванью и сажей для смазки надолб ‹...›. В праздник Григорий любил одеваться кучером, летом в плисовый поддевок, зимой в щегольское полукафтанье и плисовые шаровары, а тулуп накидывал на плечи. У него была и шелковая низенькая, развалистая шляпа»[4].

Обстановка, одежда, жесты — все это в прозе натуральной школы — особенно в чистых «физиологиях» — имело значение принципиальное. Внешний облик человека прямо связан с внутренним; изменения в одном — сигналы эволюции другого. «Он уже студент! Он вместо отложных воротничков носит галстух ‹...›, он после лекций забегает в лавку Пера съесть пирожок ‹...› Молодой человек, помаленьку пользуясь жизнью, переходит во второй курс; физиономия его принимает более серьезное выражение. Он надевает очки»[5].

В той или иной форме этот принцип изображения сохранился у всех «прикосновенных» к натуральной школе.

Отчетливо он виден в «Записках охотника» Тургенева (см., например, портреты однодворца Овсяникова, камер-

---

[3] «Современник», 1849, № 1, стр. 10.

[4] *В. И. Даль (Казак Луганский).* Повести. Рассказы. Очерки. Сказки. М.—Л., Гослитиздат, 1961, стр. 250, 253.

[5] *И. Панаев.* Петербургский фельетонист. — «Физиология Петербурга», ч. II. СПб., 1845, стр. 240.

динера Виктора в «Свидании», помещиков); в более усложненной форме — в его романах с их развернутыми характеристиками, описаниями усадьбы, интерьера.

Хрестоматийны примеры портретов помещиков из «Мертвых душ» Гоголя — с их точным соответствием вещного окружения и внутреннего облика персонажа. Открыто целенаправлен подбор предметов у Гончарова (см., например, описание комнаты Обломова в начале романа); именно поэтому они могут приобретать символическое значение (халат Обломова).

Отчетливую психологическую нагрузку несут вещи и детали внешности в портрете у Достоевского. Процентщица из «Преступления и наказания» — «крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с вострыми и злыми глазками, с маленьким вострым носом и простоволосая. Белобрысые, малопоседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверчено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтелая меховая кацавейка». У Федора Павловича Карамазова — об этом прямо сказано в романе — «физиономия представляла что-то резко свидетельствовавшее о характеристике и сущности всей прожитой им жизни» («Братья Карамазовы»). Внешний облик героя Достоевского — «материальное средоточие и полнейшее выражение внутренней жизни» [6].

Различия в способах описания вещного мира, разумеется, велики. Они зависят от литературного направления, эстетических воззрений автора, от его взгляда на допустимое в литературе слово и предмет. Но одно равно свойственно писателям самым разным: у любого из профессиональных литераторов XIX в. каждый предмет, каждая подробность внешнего облика героя — ячейка целого, заряженная нужным для него смыслом, каждая деталь — проявление некоей субстанции этого целого.

В годы литературной работы Чехова освоение этого способа обращения с предметом стало обязательным этапом литературной учебы всякого начинающего писателя. Этот способ казался неотъемлемым свойством «литературности». Он уже спустился в малую литературу, стал достоянием газетных романов с продолжениями, быто-

---

[6] *Л. П. Гроссман.* Поэтика Достоевского. М., 1925, стр. 125.

вых очерков, сценок и прочих жанров юмористических и иллюстрированных журналов 70—80-х годов.

Ранний Чехов частично усвоил этот урок, преподанный литературной традицией целого века; особенно это проявилось в его больших вещах начала 80-х годов — таких, как «Цветы запоздалые», «Живой товар», «Ненужная победа», «Драма на охоте». Сохранился он в какой-то степени и в более поздних повестях — «Степь», «Скучная история», «Палата № 6».

Но в этих зрелых вещах Чехова, как и в других его произведениях конца 80-х — начала 90-х годов, традиционный способ использования предмета уже сочетается со способами совершенно иными.

В «Палате № 6» дана развернутая характеристика Ивана Дмитрича Громова. Она занимает целую главу.

«Он никогда, даже в молодые студенческие годы не производил впечатления здорового. Всегда он был бледен, худ, подвержен простуде, мало ел, дурно спал. <...> Говорил он тенором, громко, горячо и не иначе, как негодуя и возмущаясь, или с восторгом и с удивлением, и всегда искренно».

Далее сообщается о содержании его речей, его образованности, об отношении к нему в городе. Заканчивается глава так: «Читал он очень много. Бывало, все сидит в клубе, нервно теребит бородку и перелистывает журналы и книги, и по лицу его видно, что он не читает, а глотает, едва успев разжевать. Надо думать, что чтение было одною из его болезненных привычек, так как он с одинаковою жадностью набрасывался на все, что попадало ему под руки, даже на прошлогодние газеты и календари. *Дома у себя читал он всегда лежа».*

Каждая новая фраза, каждая новая подробность проясняет перед читателем личность героя.

За исключением последней фразы.

Что, действительно, добавляет она к представлению о духовном облике героя? На какую сторону его характера указывает? Что за звено вплетается ею в обдуманно связанную цепочку характерологических подробностей?

Эта деталь будто бы необязательна, и кажется, что убери ее — и фабульно-характеристическая цепь останется невредимой, наше представление о герое не изменится, хотя явно нарушится некое, еще не уясненное, непривычное для литературной традиции равновесие.

Еще один пример из этой же повести. Речь идет о другом герое — Андрее Ефимыче Рагине.

«Жизнь его проходит так. Обыкновенно он встает утром, часов в восемь, одевается и пьет чай. Потом садится у себя в кабинете читать или идет в больницу <...> Андрей Ефимыч, придя домой, немедленно садится в кабинете за стол и начинает читать <...> Чтение всякий раз продолжается без перерыва по нескольку часов и его не утомляет. Читает он не так быстро и порывисто, как когда-то читал Иван Дмитрич, а медленно, с проникновением, часто останавливаясь на местах, которые ему нравятся или непонятны. Около книги всегда стоит графинчик с водкой и лежит соленый огурец или моченое яблоко *прямо на сукне, без тарелки»*.

Какая художественная надобность вызвала к жизни эту неожиданную подробность, непомерно разрастающуюся — благодаря своей живописной единственности — на общем фоне чисто логических рассуждений, фоне, лишенном до сей поры всякой картинности?

Ведь только при сугубо умозрительном подходе может показаться, что эта деталь призвана символизировать некую черту личности героя — его неряшливость, например. Дело не в том даже, что черта эта не подтверждается в дальнейшем, а в том, что эта деталь очевидно *перерастает* узко характерологические цели, что она является из некоей другой сферы и преследует цели иные, несоотносимые с теми, которыми «заряжены» остальные детали.

Другой пример. «Ветеринар уехал вместе с полком, уехал навсегда, так как полк перевели куда-то очень далеко, чуть ли не в Сибирь. И Оленька осталась одна.

Теперь она была уже совершенно одна. Отец давно уже умер, и кресло его валялось на чердаке, запыленное, *без одной ножки»* («Душечка»).

Ветеринар уехал, отец умер. Все сведения существенны, все нужны для того, чтобы полнее воспроизвести одиночество Оленьки. И даже кресло отца, которое теперь валяется на чердаке, в известном смысле служит тем же целям.

И единственная подробность, вносящая некую хаотичность в стройную эту систему целенаправленных деталей, — сообщение о том, что кресло это — «без одной ножки»!

Гипертрофированные размеры этой подробности становятся еще яснее и необычнее, если вспомнить, что не только об этом кресле не говорилось ранее ни слова, но и о самом отце Оленьки, кроме чина и фамилии, автор не счел нужным ничего сообщить читателю.

Неожиданная живописность этой детали, несомненно, сродни сообщению об огурце и моченом яблоке «на сукне, без тарелки» в «Палате № 6».

И постоянно мы встречаем у Чехова такие — как правило, очень мелкие — детали обстановки, черты внешности, цель и смысл которых невозможно истолковать, исходя из содержания и традиционно понимаемых задач того описания, в которое они включены.

Предметный мир других писателей тоже, разумеется, знает мелкие подробности.

«Вот где-то за крапивой кто-то напевает тонким-тонким голоском; комар словно вторит ему. Вот он перестал, а комар все пищит: сквозь дружное, назойливо-жалобное жужжанье мух раздается гуденье толстого шмеля, который то и дело стучится головой о потолок; петух на улице закричал, хрипло вытягивая последнюю ноту...» (И. С. Тургенев. «Дворянское гнездо»).

Художественная цель этого описания становится ясна через несколько строк: «Вот когда я на дне реки, — думает опять Лаврецкий. — И всегда, во всякое время неспешна здесь жизнь, — думает он».

В рассказе Чехова «Неприятность» тяжелые мысли доктора, после того как он ударил фельдшера, сопровождаются такими предметными картинами:

«...думал он, садясь у открытого окна и глядя на уток с утятами. <...> Один утенок подобрал на дороге какую-то кишку, подавился и поднял тревожный писк; другой подбежал к нему, вытащил у него изо рта кишку и тоже подавился. <...> Далеко около забора бродила кухарка Дарья...»

С точки зрения целенаправленного изображения такие перебивы не нужны. Мало того, они — с этой точки зрения — только мешают, отвлекают в сторону. Игривая сценка с утятами, разросшаяся до размеров внефабульного эпизода (кстати сказать, очень понравившаяся Лейкину, не одобрявшему серьезных рассказов недавнего сотрудника «Осколков»), как будто явно разрушает общее, отнюдь не шутливое, настроение рассказа. Она тем

более «лишняя», что ею перебиваются размышления, составляющие смысловой центр рассказа.

Такие перебивы невозможны у Тургенева. В «целесообразном» повествовании для них нет места. В повествовании Чехова они полноправны.

Проза Гоголя насыщена вставными эпизодами и «вставными» же предметами, не имеющими, на первый взгляд, отношения к развитию действия. Но, как показал Андрей Белый, «сюжет-то и дан в сумме всех отвлечений», основан на них, «отвлекающие» детали в высшей степени важны для него. «Два мужика рассуждают о колесе чичиковского экипажа: доедет или не доедет? Никакого видимого касания к сюжету: пустяк оформления, которого не запомнить читателю; через шесть или семь глав выскочило-таки то самое колесо — и в минуту решительную: Чичиков бежит из города, а оно, колесо, отказывается везти: не доедет! Чичиков — в страхе: его захватят с поличным; колесо — не пустяк, а колесо фортуны, судьба; пустяк оформления этим подчеркнут, в него впаян сюжет» [7].

Детали Чехова, о которых идет речь, посторонни фабуле.

В начале повести «Мужики» рассказывается, что у героя «онемели ноги и изменилась походка, так что однажды, идя по коридору, он споткнулся и упал вместе с подносом».

Факт — существенный для развития фабулы: именно по этой причине лакею «пришлось оставить место».

Но здесь же сообщается, что на подносе, с которым упал герой, была «ветчина с горошком».

Эта предметная подробность по отношению к фабуле и даже к данному конкретному эпизоду достаточно случайна. Но, как и во всех предыдущих примерах, автор настаивает на ней. Он не роняет ее между прочим, но помещает в конце фразы, «увенчивая» ею весь эпизод.

Все эти детали и подробности — одного типа. Их назначение и смысл не находятся в прямой связи с чертой характера, содержанием эпизода, развитием действия. Для таких непосредственных задач они как бы не нужны.

---

[7] *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. Исследование. М.—Л., ГИХЛ, 1934, стр. 43—44.

Имея в виду панораму произведения в целом, можно было бы сказать, что такие детали не мотивированы характером персонажа и фабулой вещи.

Цель и смысл у деталей такого рода, разумеется, есть. В настоящем искусстве лишнего не бывает. Когда мы говорим об «ненужности» деталей — это следует понимать только в том смысле, что они «не нужны» с точки зрения других, нечеховских, художественных принципов.

Назначение, смысл, таких подробностей явно другой, чем в предшествующей литературной традиции. Эти детали — знаки какого-то иного, нового способа изображения, и в нем они важны и обязательны.

Такой способ можно определить как изображение человека и явления путем высвечивания не только существенных черт его внешнего, предметного облика и окружения, но и черт *случайных.*

3

По признаку адекватности отражения реальных ситуаций художественный текст членится на различные виды. Крайними полюсами являются: диалог — самый «естественный», максимально приближенный к реальности вид текста, и наиболее «искусственный» — обобщенная авторская характеристика, которая может быть дана вообще безотносительно к конкретным жизненным ситуациям (как картина «души» героя).

Между этими полюсами располагаются все другие виды текста: описание (пейзаж, интерьер и т. д.); массовая сцена, включающая элементы диалога, полилога (раут, обед, диспут, уличная сцена); изображение мысли (авторское или внутренний монолог — прямая речь) и т. п.

Степень предметной насыщенности и принципы использования вещи в зависимости от вида текста меняются. В задачу входит рассмотрение роли вещи в разных видах текста. Подчиняется ли отбор и организация предметов во всех этих видах каким-либо общим закономерностям?

Начнем с рассмотрения принципов использования предмета в диалоге и полилоге (шире — коммуникативной ситуации вообще) прозы Чехова.

В русской литературе XIX в. всякий диалог в прозаическом произведении тяготеет к одному из двух типов: драматическому или несценическому.

В несценическом диалоге слово персонажа сопровождено минимальным предметным антуражем. Указывается лишь самая общая расстановка действующих лиц; изображение их положения относительно окружающих предметов неподробно и дискретно: повествователь не сообщает о внешнем виде, жестах и перемещениях персонажей в каждый момент разговора.

Примеры такого диалога дает романтическая проза начала века — М. Загоскин, А. Марлинский, В. Одоевский, ранний Лермонтов. В этой прозе указываются лишь те пространственные перемещения героев, которые значимы для хода диалога; мелкие же передвижения по сценической площадке не фиксируются. Точно так же не отмечаются и мелкие подробности мимики, жеста. Всевозможные физические выражения чувств, сопровождающих реплики, обозначаются в самом общем виде и набор их ограничен: «воскликнул», «побледнел», «слезы брызнули из глаз», «задрожал от ярости», «остановился как вкопанный» и т. д.

Предметное окружение диалогических сцен также тяготеет к нерасчлененности; широко используются обобщенные категории типа «роскошная гостиная», «бедное жилище», «цветущий сад», «густой лес», «ветхое рубище» и т. п. Призыв Марлинского быть «поскупее на подробности житейского быта» [8] точно отражал основную тенденцию романтической прозы в изображении вещного мира.

Но область распространения диалога несценического типа не ограничивается литературой романтизма. Он используется — в более сложных формах — и в позднейшей прозе. Столь характерные для русской литературы философские споры, напряженные словесные поединки идейных антагонистов тяготеют именно к внесценическому типу построения. Такой диалог не ориентируется на «реальную» длину реплик — он свободно включает обширные монологи-трактаты; он возвышается над подробностями быта.

---

[8] *А. Марлинский.* О романе Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем». Полн. собр. соч., ч. XI. СПб., 1840, стр. 320.

К несценическому типу относится философский диалог в романах Достоевского. Здесь внимание читателя не фиксируется на предметном окружении; сцена, говоря словами Алексея Ремизова, «не загромождена вещами жизни» [9]. В общении героев Достоевскому важно подчеркнуть «взаимодействие сознаний в сфере идей» [10], он свободно «перескакивает <...> через элементарное эмпирическое правдоподобие» [11].

В философском диалоге у Достоевского много общего с Толстым — при всей их громадной разноте. В таком диалоге у них взаимодействуют, так сказать, субстанции людей. Всему же, к этим субстанциям не относящемуся,— и в первую очередь миру вещей, — отведена третьестепенная роль. Это ситуации, где общение происходит на таких высотах духа, куда вход всему материальному запрещен.

Для Чехова диалог такого типа невозможен. Его герои не могут воспарить над вещностью и вести диалог поверх барьеров. Повествователь Чехова непременно обратит внимание и на скатерть в трактире, и на физиономию полового, и на то, как топорщатся воротнички у одного из собеседников. Человек Чехова не может быть отъединен от собственной телесной оболочки и вещного окружения ни во время бытового разговора, ни в момент философского спора.

До сих пор речь шла о крайних формах несценического диалога. Но гораздо более распространены формы более компромиссные.

Примером могут служить диалоги-споры героев Гончарова. Разговор Штольца и Обломова во второй части «Обломова» (гл. IV) начинается с драматических ремарок: «ворчал Обломов, надевая халат», «продолжал он, ложась на диван». Но далее на несколько страниц повествователь перестает следить за позами, жестами своих героев, их предметным окружением. Идет «чистый» диалог, сопровождаемый лишь пояснениями типа «сказал», «заметил», «продолжал». В середине разговора появля-

---

[9] *А. Ремизов*. Мартын Задека. Сонник. Париж, «Оплешник», 1954, стр. 12.

[10] *М. Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963, стр. 44.

[11] Там же, стр. 201.

ется Захар, потом дается еще одна драматическая ремарка («Начал Обломов, подкладывая руки под затылок»), а затем снова несколько страниц идет поединок мыслей, не отягощенный вещным антуражем.

Для Чехова не характерна и такая компромиссная форма. Вещный мир у него даже временно не может быть отодвинут на периферию авторского наблюдения.

Но диалог Чехова существенно отличается и от диалога второго типа — драматического.

В предшествующей литературной традиции диалог (полилог) драматического типа строится таким образом, что ремарки повествователя дополняют, уточняют реплики персонажей. Выпишем ремарки из знаменитой сцены спора Пигасова с Рудиным у Тургенева.

«Пигасов усмехнулся и посмотрел вскользь на Дарью Михайловну».

«...проговорил он, снова обратив свое лисье личико к Рудину».

«...спросила Александра Павловна Дарью Михайловну».

«...заговорил опять носовым голоском Пигасов».

«Рудин пристально посмотрел на Пигасова».

«...отвечал он, слегка краснея».

«...возразил Рудин».

«И Пигасов потряс кулаком в воздухе. Пандалевский рассмеялся».

«...промолвил Рудин».

«Все в комнате улыбнулись и переглянулись».

Ремарки здесь, за исключением нейтральных — «спросила», «промолвил», — продолжение реплик; они направлены на их усиление, драматизацию. Все подчинено этому; «посторонних» деталей нет.

Авторское сопровождение диалога героев в прозе Чехова построено иначе. Так, важный разговор героев, во время которого, может быть, решится судьба одного из них и связанной с ним женщины, обставляется такими аксессуарами внешнего мира:

«— Ответь мне, Александр Давидыч, на один вопрос, — начал Лаевский, когда *оба они, он и Самойленко, вошли в воду по самые плечи.* — Положим, ты полюбил женщину и сошелся с ней; прожил ты с нею, положим, больше двух лет и потом, как это случается, разлюбил и стал чувствовать, что она для тебя чужая. <...>

Самойленко хотел что-то ответить, *но в это время большая волна накрыла их обоих, потом ударилась о берег и с шумом покатилась назад по мелким камням.* Приятели вышли на берег и стали одеваться.

— Конечно, мудрено жить с женщиной, если не любишь, — сказал Самойленко, *вытрясая из сапога песок»* («Дуэль»).

Эти детали обстановки и жесты героев по отношению к содержанию разговора нейтральны, ему «не нужны». Они не усиливают и даже не уточняют реплик, но их *сопровождают.*

Примером предельно драматизированного диалога может служить бытовой диалог Л. Толстого. Точно обозначается жест, мимика героя, его место на сценической площадке. Почти всякая сцена в «Войне и мире», пишет исследователь этого романа, «без существенных изменений может быть сразу воспроизведена на подмостках театра» [12].

Приведем список ремарок повествователя (исключая нейтральные виды — «проговорил», «сказал») из диалога Николая Ростова и Телянина во второй части первого тома «Войны и мира».

«Во второй комнате трактира сидел поручик за блюдом сосисок и бутылкою вина».

«...сказал он, улыбаясь и высоко поднимая брови».

«...сказал Ростов, как будто выговорить это слово стоило большого труда, и сел за соседний стол.

Оба молчали; в комнате сидели два немца и один русский офицер. Все молчали, и слышались звуки ножей о тарелки и чавканье поручика. Когда Телянин кончил завтрак, он вынул из кармана двойной кошелек, изогнутыми кверху, маленькими белыми пальцами раздвинул кольца, достал золотой и, приподняв брови, отдал деньги слуге».

«Золотой был новый. Ростов встал и подошел к Телянину».

«...сказал он тихим, чуть слышным голосом.

С бегающими глазами, но все приподнятыми бровями Телянин подал кошелек».

«...сказал он и вдруг побледнел».

---

[12] *А. А. Сабуров.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. Изд. МГУ, 1959, стр. 403.

«Ростов взял в руки кошелек и посмотрел на него, и на деньги, которые были в нем, и на Телянина. Поручик оглядывался кругом по своей привычке и, казалось, вдруг стал очень весел».

«Ростов молчал».

В картине разговора из «Войны и мира» много деталей гораздо более мелкого масштаба (например, «звуки ножей о тарелки»), чем в сцене из «Дуэли». Но все они исключительно целесообразны. Каждая, на первый взгляд, внешне незначительная подробность имеет внутренний смысл; «случайные» реалии внешнего мира, попав в конкретном эпизоде в сферу кругозора повествователя, оказываются совершенно не случайными в перспективе целого; случайное существует для целого и строит его. У Толстого «всякий эпизод, взятый во всей полноте бытового окружения, идет за направляющей темой, исходит от нее, ведет к ней и ее собою обслуживает <...>. Всюду звучит целеустремленность отбора, диктующегося авторским пониманием происходящего» [13].

Сказать так о Чехове невозможно. В чеховской диалогической ситуации к конкретной и ясно осознаваемой читателем цели ведет не «всякая» деталь.

В литературе в каждой изображенной сцене есть то, что можно назвать знаками ситуации. Так, в сцене съезда гостей знаками ситуации будут приветствия, целование руки, поклоны и прочие этикетные действия, в картине обеда — сообщения о смене блюд, реплики хозяйки (ср. фольклорное «кушайте, дорогие гости»), ремарки повествователя типа «говорил, намазывая сыр», и т. п. Знаком ситуации будет и трубка, раскуриваемая перед началом рассказа «полковником Б.». Эти детали — чистые сигналы; они не несут дополнительной смысловой нагрузки (получая ее, они становятся уже характеристическими деталями). Роль их вспомогательная. Поэтому знаки ситуации — это всегда действия наиболее типичные; их задача — самым экономным образом обозначить содержание ситуации.

У Чехова количество таких знаков минимально. Диалог, сцена у него гораздо обильнее снабжаются предметными подробностями иного толка.

---

[13] *А. Скафтымов.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 289.

Волна, накрывшая героев в приведенном выше отрывке из «Дуэли», — еще знак ситуации. Но уже следующая подробность («вытрясая из сапога песок») для ситуации достаточно случайна. Это не сигнал ее, но показатель чего-то другого, более общего — особого ви́дения человека — в совокупности всех его «разовых», неповторяющихся действий.

В дочеховской литературной традиции описание тяготеет к возможно большей целесообразности любой мелочи. Каждая такая мелочь стремится *одновременно* и сигнализировать о виде ситуации и охарактеризовать героя (например, этикетная ошибка указывает на ситуацию и вместе с тем показывает дурное воспитание гостя). Знак ситуации тяготеет к характеристичности.

У Чехова он тяготеет к обратному полюсу — случайной, нехарактеристической детали, не имеющей прямого отношения к герою или сцене.

После натуральной школы роль бытового вещного фона в коммуникативной сцене возросла чрезвычайно. И все же это именно фон, придающий действию локальный колорит и подчеркивающий нужные смысловые акценты. Это плоский театральный задник, который не может быть «вдвинут» в диалог и участвовать в нем на равных правах с персонажами.

У Чехова мир вещей — не фон, не периферия сцены. Он уравнен в правах с персонажами, на него так же направлен свет авторского внимания. Разговор двух людей не освобожден от окружающих предметов, даже когда он — на гребне фабулы.

Так, это неизбежное «присутствие» вещей формирует, например, поэтику любовных сцен — ситуаций, несомненно, фабульно острых у каждого писателя.

Придя для решительного объяснения, герой «Учителя словесности» застает свою Манюсю с куском синей материи в руках. Объясняясь в любви, он «одною рукой держал ее за руку, а другою — за синюю материю».

Сцена с поцелуем в «Ионыче» не освобождена от «неподходящих» сопутствующих подробностей — например, от городового, который «около освещенного подъезда клуба» кричит «отвратительным голосом» на кучера: «Чего стал, ворона? Проезжай дальше!»

Когда Полознев в первый раз поцеловал Машу Должикову («Моя жизнь»), он «при этом оцарапал себе

щеку до крови булавкой, которою была приколота ее шапка».

Сцена, фабульно существенная, у многих писателей знает, может быть, еще более мелкие подробности. Но они мотивированы. В прозе Чехова их присутствие не «оправдано» задачами ситуации — они не движут к результату диалог или сцену; они даже не усиливают и не ослабляют тех смыслов, которые заложены в слове героя.

4

До сих пор речь шла о диалоге в прозе, где предметная обстановка дана — по законам повествовательного жанра — прежде всего в авторской речи. Как же организован предметный мир в чеховской драме — жанре, состоящем из речей персонажей сплошь?

Мир вещей в драме может быть явлен читателю двумя способами.

Первый, близкий к прозе, — когда обстановка, внешний облик героя, его жесты, позы, мимика даются в авторских ремарках.

Второй, — когда всё это угадывается из самих реплик персонажей.

«Сорин. Я схожу и всё. Сию минуту. (*Идет вправо и поет.*) «Во Францию два гренадера...» (*Оглядывается.*) Раз так же вот я запел, а один товарищ прокурора и говорит мне: «А у вас, ваше превосходительство, голос сильный...» Потом подумал и прибавил: «Но... противный». (*Смеется и уходит.*)»

«Аркадина. <...> Вечер такой славный. Слышите, господа, поют? (*Прислушивается.*) Как хорошо!

Полина Андреевна. Это на том берегу». (*Пауза.*) («Чайка», д. I).

О том, каким голосом Сорин пропел фразу, какая погода, откуда доносятся звуки, читатель узнает из высказываний героев.

Как видно уже из этих примеров, посредством реплик (второй способ) в драме Чехова даются сведения о предметном мире, далеко не важнейшие с точки зрения характеристики персонажа или ситуации.

Общим чеховским принципам отбора явлений вещного мира подчиняется и первый способ — изображение

вещи в авторской ремарке. Наряду с ремарками традиционного типа, рисующими существенные стороны обстановки («Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал»), появляются ремарки, вводящие предметы, жесты, действия, которые в дочеховской драматургии вообще не останавливали внимание автора и не отмечались в пьесе — как неважные.

«Маша, задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню» («Три сестры», д. I).

«<...> Елена Андреевна берет свою чашку и пьет, сидя на качелях».

«Телегин бьет по струнам и играет польку; Мария Васильевна что-то записывает на полях брошюры» («Дядя Ваня», д. I).

«Треплев. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы. *(Поправляет дяде галстук.)* Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...» («Чайка», д. I).

Иногда ремарки самостоятельны; часто они, как в последнем примере, тянут за собой реплику персонажа. Но это не делает ремарку целесообразной, ибо высказывание это имеет отношение к предыдущим словам Треплева, столь же косвенное, как и его жест. Домашняя подробность свободно входит во взволнованный монолог героя.

Реплика может отстоять в тексте пьесы далеко от вещи, ее вызвавшей. В описании обстановки в четвертом действии «Дяди Вани» есть штрих: «На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная». Этой картой спровоцирована знаменитая реплика Астрова в конце пьесы: «*(Подходит к карте Африки и смотрит на нее.)* А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» Целесообразность детали оказывается ложной, а реплика — столь же «лишней» в общем движении событий, сколь и сама деталь.

Детали такого типа часто обыгрываются одновременно и в ремарке и в речах персонажей. Рассмотрим начало третьей сцены в драме «Леший».

«Войницкий (*Дядину*). Вафля, отрежь-ка мне ветчины!

Дядин. С особенным удовольствием. Прекрасная ветчина. Одно из волшебств «Тысячи и одной ночи».

(Режет.) Я тебе, Жоржинька, отрежу по всем правилам искусства. Бетховен и Шекспир не умели так резать. Только вот ножик тупой. *(Точит нож о нож.)*

Желтухин *(вздрагивая)*. Вввв!.. Оставь, Вафля! Я не могу этого!»

Разговор о ветчине — традиционный знак ситуации, обычный застольный разговор. Но эпизод разрастается, вокруг тупого ножа начинают кипеть страсти. Эпизод освещен двойным светом: о нем говорится и в ремарках, и в репликах персонажей. Но от такого освещения смысл «мотива тупого ножа» с точки зрения драматургических канонов не проясняется.

В чеховской драме новые принципы отбора предметов проявились еще более отчетливо, чем в прозаическом диалоге.

«Лишние», «ненужные» художественные предметы, разумеется, нужны и нелишни. Только их цель и смысл иные, чем в канонической традиции драмы. Они не играют на ту реплику или сцену, которую сопровождают. Их цели более общие и далекие. Расставленные по всей пьесе, в совокупности эти художественные предметы создают впечатление «неотобранного», целостного мира, представленного в его временно-случайных, сиюминутно-индивидуальных проявлениях, вовсе не строго обязательно связанных в пьесе с какой-то конкретной мыслью или темой.

Предметы в старой драме центростремительны, векторы сил направлены внутрь, к единому центру. В чеховской драме господствуют силы центробежные. Направленные в противоположную сторону, они свободно разбрасывают предметы по широкому полю драмы; поле раздвигается до необозримых пределов. Границы его становятся зыбкими, мир вещей драмы сливается с лежащим вне ее вещным миром.

5

Диалог, массовая сцена — коммуникация вообще — часть текста, по самому своему содержанию наиболее драматизированная, больше всего связанная с вещным миром.

Но какова роль предметов в частях текста, непосредственно с миром вещей не связанных?

Таковым является текст, изображающий мысль, то есть жизнь духа в ее чистом виде. Это оселок, на котором проверяется предметная «закалка» писателя.

Герои Достоевского в переломные моменты жизни духа освобождаются автором от вещного окружения и даже гнета собственной телесной оболочки. «Для всех героев Достоевского наступает мгновение, когда они перестают «чувствовать на себе свое тело». Это — существа не бесплотные и бескровные, не призрачные <...>. Но высший подъем, крайнее напряжение духовной жизни <...> дают им эту освобожденность от тела, как бы сверхъестественную легкость, окрыленность, духовность плоти» [14]. Достоевский «выбрасывал целый ряд звеньев, отделяющих тайные глубины души и духа от их видимого, земного воплощения», освобождая их «от толстой коры повседневного существования, с его пошлостью, банальностью, мелким злом и добром, мелкими интересами и радостями» [15].

Даже у Толстого, при всем его внимании к вещному и телесному, многие страницы текста, посвященные философским размышлениям героев, свободны от предметных указаний.

Предметность или исключается совсем или отходит в тень.

У Чехова вещный мир — всегда в «светлом поле сознания» читателя.

Внимание повествователя равно распределяется между жизнью духа и той вещной обстановкой, в которой она протекает.

В «Палате № 6» седьмая глава целиком посвящена философским размышлениям доктора. «О, зачем человек не бессмертен? — думает он. — Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву <...>? Обмен веществ! Но какая трусость утешать себя этим суррогатом бессмертия! Бессознательные процессы, происходящие в природе...» и т. п. Глава эта — центральная в смысловой структуре повести. Здесь нет других событий. «Тишина вечера и потом ночи не нарушается ни одним звуком и

---

[14] *Д. Мережковский.* Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. Изд. 4-е. СПб., 1909, стр. 238.

[15] *А. Л. Волынский.* Достоевский. СПб., 1906, стр. 390.

время, кажется, останавливается и замирает вместе с доктором над книгой...»

Размышления доктора даны в сплошном повествовательном потоке. Но в нескольких местах он остановлен. Для чего же? Ради коротких ремарок такого типа:

«Когда бьют часы, Андрей Ефимыч откидывается на спинку кресла и закрывает глаза, чтобы немножко подумать».

«Тяжелая голова склоняется к книге, он кладет под лицо руки, чтобы мягче было, и думает:

— Я служу вредному делу <...> Но ведь сам по себе я ничто, я только частица необходимого социального зла...»

Какое значение имеет то обстоятельство, что мысли доктора о бессмертии или необходимом социальном зле приходят к нему в то время, когда он кладет под лицо руки или откидывается на спинку кресла, или что в это время бьют часы?

Гончаров, мастер художественного предмета, тоже использовал вещные детали при изображении мысли. Размышления Обломова в восьмой главе первой части романа сопровождаются такими внешними подробностями: «Горько становилось ему от этой тайной исповеди перед самим собою. Бесплодные сожаления о минувшем, жгучие упреки совести язвили его, как иглы, и он всеми силами старался свергнуть с себя бремя этих упреков, найти виноватого вне себя и на него обратить жало их. Но на кого?

— Это все... Захар! — прошептал он.

Вспомнил он подробности сцены с Захаром, и лицо его вспыхнуло целым пожаром стыда. <...> Он вздыхал, проклинал себя, ворочался с боку на бок, искал виноватого и не находил. <...> «Отчего я такой, — почти со слезами спросил себя Обломов и спрятал опять голову под одеяло <...>».

Жесты, движения героя — прямой результат его размышлений, их продолжение. Жест подчеркивает оттенок мысли. В примере из «Палаты № 6» такой связи нет. Жест самостоятелен, уравнен в правах со всем остальным.

Мир духа в чеховской прозе в каждый момент изображенной жизни не отделён от своей материальной оболочки, слит с нею. В самые сложные и острые моменты

жизни духа внимание повествователя равно распределено между внутренним и внешним. Внутреннее не может быть отвлечено от внешне-предметного, причем от вещей в их непредвиденном разнообразии и сиюминутном состоянии.

Толстой, как и Гончаров, подчиняет предметный мир целям изображения чувства и мысли. Нить мыслей героини в конце «Анны Карениной» постоянно рвется вторжением окружающих предметов. «Теперь и мысль о смерти не казалась ей более так страшна и ясна, и самая смерть не представлялась более неизбежною. Теперь она упрекала себя за то унижение, до которого она спустилась. «Я умоляю его простить меня. Я покорилась ему. Признала себя виноватою. Зачем? Разве я не могу жить без него?» И не отвечая на вопрос, как она будет жить без него, она стала читать вывески. «Контора и склад. Зубной врач. Да, я скажу Долли все. Она не любит Вронского. Будет стыдно, больно, но я все скажу ей. Она любит меня, и я последую ее совету. Я не покорюсь ему; я не позволю ему воспитывать себя. Филиппов, калачи» (ч. 7-я, гл. XXVIII). Но читатель не ощущает разрывов, ибо предметы даны для того, чтобы оттенить сложность переживания. Они — отражение духовной жизни Анны; это не сами вещи, но те отсветы этой жизни, которые лежат на них.

«Все его внимание, — писал о Толстом Н. Страхов, — устремлено на душу человеческую. У него редки, кратки и неполны описания обстановки, костюмов, словом — всей внешней стороны жизни; но зато нигде не упущено впечатление и влияние, производимое этою внешнею стороною на душу людей, а главное место занимает их внутренняя жизнь, для которой внешняя служит только поводом или неполным выражением. <...> Какие бы огромные и важные события ни происходили на сцене <...>, ничто не отвлекает поэта, а вместе с ним и читателя от пристального вглядывания во внутренний мир отдельных лиц» [16].

Рассуждения чеховского профессора в «Скучной истории» о науке, театре, литературе, чувстве личной свободы, университетском образовании, «общей идее» по-

---

[16] *Н. Страхов.* Критические статьи, т. 1. Об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885). Изд. 5-е. Киев, 1908, стр. 195.

стоянно перемежаются мыслями о леще с кашей или о горничной, «говорливой и смешливой старушке», о расходах, которые «не становятся меньше оттого, что мы часто говорим о них», и т. п. Мысли философского плана в повествовании никак особо не выделены, они идут «подряд» с рассуждениями бытовыми. Между прочим, это тотчас заметила современная критика и поставила в вину автору. «Мысли автора «Записок» заняты совершенными мелочами»[17], — писал Ю. Николаев. Рассказ сразу был сопоставлен со «Смертью Ивана Ильича» Толстого[18], и, в частности, именно в роли и месте «мелочей» критика видела разницу в способе изображения у этих писателей. «Толстой отмечает, например, всякие мелочи в отношениях Ивана Ильича к окружающим, к жене, к дочери и т. д., — писал тот же критик, — и г. Чехов старается делать то же, но выходит совсем не то. У Толстого эти мелочи дают смысл всему рассказу, у г. Чехова они решительно бессмысленны и ненужны»[19].

Когда Толстой прерывает течение событий для размышлений героя, то прекращается и сиюминутный контакт героя с предметным миром; на целые страницы повествователь отступает от изображения его жестов, поз, перемещений в пространстве. Описание мысли у Толстого стремится к замкнутости в сфере духа; оно устремлено к своему смысловому центру.

В чеховской прозе поток мысли не стремится к непрерывности. Он дискретен; изображение мира духа постоянно перебивается знаками другого ряда — мира вещей.

Забегая вперед, в другой уровень художественной системы, отметим, что этот перебив логического развития мысли уничтожает устремленность мысли к своему разрешению. Каждый новый дискретный отрезок не продолжает прежнего и сам заканчивается «ничем». Такое по-

[17] *Ю. Николаев.* ‹*Ю. Н. Говоруха-Отрок*›. Очерки современной беллетристики. — «Московские ведомости», 1889, 14 декабря, № 345.

[18] *В. Буренин.* Критические очерки. — «Новое время», 1889, 10 ноября, № 4922; *Аристархов* ‹*А. И. Введенский*›. Журнальные отголоски. — «Русские ведомости», 1889, 4 декабря, № 335; *Дм. Струнин.* Выдающийся литературный тип. — «Русское богатство», 1890, № 4, стр. 106—125.

[19] *Ю. Николаев.* ‹*Ю. Н. Говоруха-Отрок*›. Очерки современной беллетристики.

строение играет важную роль в создании адогматической модели мира с ее отсутствием конечных, завершенных выводов в сфере идей (см. гл. VI).

Изображенная мысль в чеховской прозе всегда оправлена в вещную оболочку. Это вещное окружение — самого различного свойства; оно столь же неисчерпаемо, как сам предметный мир.

В «Даме с собачкой» герой «думает и мечтает» об Анне Сергеевне «под звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок». Герой «Учителя словесности» думает о своей любви, лежа на диване. «Ему было неудобно лежать. Он подложил руки под голову и *задрал левую ногу на спинку дивана.* Стало удобнее».

Во второй главе «Дуэли» Лаевский должен принять важное решение. Его размышления перебиваются двумя бытовыми эпизодами — приходом чиновника с бумагами, а потом обедом.

Но и в промежутках, когда ничто не мешает, герой не освобожден от «вещности». Так, повествователь сообщает, что думая о Петербурге, Лаевский грызет ногти; мысли о том, что «продолжать такую жизнь <. . .> — это подлость и жестокость, перед которой все мелко и ничтожно», — пришли Лаевскому в голову тогда, когда он садился на диван, а о смерти мужа Надежды Федоровны он вспомнил, уже лежа на диване. Далее ход его размышлений сопровождается такими аксессуарами: «Придя к себе в кабинет, он минут пять *ходил* из угла в угол, *искоса поглядывая на сапоги,* потом сел на диван и пробормотал:

— Бежать, бежать! Выяснить отношения и бежать! <. . .>

Обвинять человека в том, что он полюбил или разлюбил, это глупо, — убеждал он себя, *лежа и задирая ноги, чтобы надеть сапоги.* — Любовь и ненависть не в нашей власти. <. . .> Затем он *встал* и, *отыскав свою фуражку,* отправился к своему сослуживцу Шешковскому. . .»

В рассказе «Неприятность» мысли доктора перемежаются предметными картинами, весьма разнообразными. Сначала размышления доктора прерывает веселая сценка с утятами, подавившимися кишкой. Затем в поле его зрения попадает кухарка: «Далеко около забора в кружевной тени, какую бросали на траву молодые липы, бродила кухарка Дарья и собирала щавель для зеленых щей... Слышались голоса. . .»

Далее размышления доктора происходят во время приемки больных: он вскрывает «на багровой руке два гнойника», делает «одной бабе операцию в глазу» и т. п. После окончания работы, «придя к себе на квартиру, он лёг в кабинете на диван, лицом к спинке, и стал думать таким образом...»

«Доктора позвали обедать... Он съел несколько ложек щей и, вставши из-за стола, опять лёг на диван. «Что же теперь делать? — продолжал он думать. — Надо возможно скорее...»

«Часа через три после обеда доктор шел к пруду купаться и думал: «А не поступить ли мне так...»

«Что ж, превосходно! — подумал он, полезая в воду и глядя, как от него убегали стаи мелких золотистых карасиков».

«Как глупо! — думал он, сидя в шарабане и потом играя у воинского начальника в винт...»

Условность, выработанная в предшествующей литературе, — когда ради целей более высоких герой на время «вынимается» из вещного мира, Чеховым отвергается.

Именно это обстоятельство в первую очередь давало возможность одним современникам говорить, что у Чехова смешано главное и неважное (см. гл. IV, 9), а другим — что у него все «правдиво до иллюзии» (Л. Толстой), то есть как в жизни, где в каждый момент не может быть отброшен ни один из элементов, входящих в понятие «человек и его мир».

Мир вещей окружает человека Чехова постоянно, проникает в его сознание и в моменты высшего духовного подъема, и в минуты, когда сознание угасает.

«Под вечер Андрей Ефимыч умер от апоплексического удара. Сначала он почувствовал потрясающий озноб и тошноту; что-то отвратительное, как казалось, проникая во все тело, даже в пальцы, потянуло от желудка к голове и залило глаза и уши. Позеленело в глазах. Андрей Ефимыч понял, что ему пришел конец, и вспомнил, что Иван Дмитрич, Михаил Аверьяныч и миллионы людей верят в бессмертие. А вдруг оно есть? Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему руку с заказным письмом... Сказал что-то Михаил Аверьяныч. Потом все

исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки» («Палата № 6»).

В мысли героя о бессмертии вторгается стадо оленей, о которых он читал накануне, баба с письмом, Михаил Аверьяныч — от этих видений он не освобожден и у предела.

Не так изображает смерть Толстой. Князя Андрея («Война и мир», т. IV, ч. I, гл. XVI) тоже посещают предсмертные видения. «Много разных лиц, ничтожных, равнодушных, является перед князем Андреем. Он говорит с ними, спорит о чем-то ненужном. Они собираются ехать куда-то. Князь Андрей смутно припоминает, что все это ничтожно и что у него есть другие важнейшие заботы <...> Понемногу, незаметно, все эти лица начинают исчезать, и все заменяется одним вопросом о затворенной двери. <...> Мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит *оно*. Но в то же время, как он бессильно-неловко подползает к двери, это что-то ужасное, уже надавливая с другой стороны, ломится в нее. Что-то нечеловеческое — смерть — ломится в дверь, и надо удержать ее. <...> Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. *Оно* вошло и оно есть *смерть*».

Князь Андрей тоже видит какие-то лица. Но о них сказано подчеркнуто общо — только то, что они «разные», говорят «о чем-то» (ср. у Чехова: баба с письмом, Михаил Аверьяныч). Постепенно лица, вещи — все это уходит, отступает перед главным, «одним вопросом», и уже нет тех «равнодушных, ничтожных лиц», которые тревожат душу чеховского героя даже у последней черты. И даже — за чертой. У Толстого посмертные картины — для того же, для чего описывалась дверь, в которую входила смерть, — что это, и что будет там? «Наташа подошла, взглянула в мертвые глаза и поспешила закрыть их. Она закрыла их и не поцеловала их, а приложилась к тому, что было ближайшим воспоминанием о нем. «Куда он ушел? Где он теперь? . .» <...> Они плакали от благоговейного умиления, охватившего их души перед сознанием простого и торжественного таинства смерти, совершившегося перед ними».

У Чехова, когда описывается, что было после смерти, речь идет о другом.

«Пришли мужики, взяли его за руки и за ноги и отнесли в часовню. Там он лежал на столе с открытыми глазами, и луна ночью освещала его. Утром пришел Сергей Сергеич, набожно помолился на распятие и закрыл своему бывшему начальнику глаза». Речь идет уже о теле, о той материальной оболочке, которая осталась от человека. Мысль о «главном», о толстовском «таинстве смерти» дана лишь намеком, ощущается в странной и страшной детали: «и луна ночью освещала его».

У Чехова нет такой ситуации, ради которой был бы забыт окружающий человека предметный мир. Человек Чехова не может быть выключен из этого конкретного случайностного мира предметов ни за столом, ни в момент философского размышления или диспута, ни во время любовного объяснения, ни перед лицом смерти.

6

Ближайшими предметами обстановки окружающая литературного героя материальная среда не исчерпывается. В разные моменты жизни он включается в более обширный ареал — улица города, лес, поле, дорога, море, воздушный океан, космос (в прежние времена космос — только в мифе или фантастической литературе).

Рассмотрим, как организуются художественные предметы при описании этого ареала, — описании, в литературе издавна, по аналогии с живописью, называемом пейзажем.

Сопоставим чеховский пейзаж с пейзажем предшествующей литературной традиции. В качестве наиболее заметного в ней явления этого рода возьмем пейзажные описания Тургенева; дополнительно рассмотрим пейзаж Гончарова.

«На другой день, в три часа пополудни, я уже был в саду Ивана Семеныча. <...> День был осенний, серый, но тихий и теплый. Желтые тонкие былинки грустно качались над побледневшей травой; по темно-бурым, обнаженным сучьям орешника попрыгивали проворные синицы; запоздалые жаворонки торопливо бегали по дорожкам; кой-где по зеленям осторожно пробирался заяц; стадо лениво бродило по жнивью».

Пейзаж, несмотря на краткость, подробен (этот пример простой; можно было бы привести случаи еще более

детального описания). Выбраны существенные детали из флоры и фауны; «охвачена» и культурная, и дикая природа; приведены даже орнитологические сведения («запоздалый жаворонок»). Совершенно очевидно, что дано все это вне зависимости от наблюдателя. Рассказчик не мог обнять взглядом столь пространственно обширную и разномасштабную картину (былинки и синицы, заяц в зеленях, стадо на жнивье, сучья орешника). Это именно обобщенный типичный для осени пейзаж; отобранные предметы отражают важнейшие стороны и качества изображаемого. (В еще большей степени это относится к открыто «типическим» пейзажам «Записок охотника» и к «заграничным» пейзажам тургеневских повестей и романов.)

Пейзаж Гончарова в главном подчинен тем же принципам, что и пейзаж Тургенева. Приведем описания утра и вечера из романа «Обломов» (ч. I, гл. IX).

«Утро великолепное; в воздухе прохладно; солнце еще не высоко. От дома, от деревьев, и от голубятни, и от галереи — от всего побежали далеко длинные тени. В саду и на дворе образовались прохладные уголки, манящие к задумчивости и сну. Только вдали поле с рожью точно горит огнем, да речка так блестит и сверкает на солнце, что глазам больно. <...>

А солнце уже опускалось за лес; оно бросало несколько чуть-чуть теплых лучей, которые прорезывались огненной полосой через весь лес, ярко обливая золотом верхушки сосен. Потом лучи гасли один за другим; последний луч оставался долго; он, как тонкая игла, вонзился в чащу ветвей; но и тот потух.

Предметы теряли свою форму, все сливалось в серую, потом в темную массу. Пение птиц постепенно ослабевало; вскоре они совсем замолкли, кроме одной какой-то упрямой, которая, будто наперекор всем, среди общей тишины, одна монотонно чирикала с промежутками, но все реже и реже, и та, наконец, свистнула слабо, незвучно, в последний раз, встрепенулась, слегка пошевелив листья вокруг себя... и заснула.

Все смолкло. Одни кузнечики взапуски трещали сильнее. Из земли поднялись белые пары и разостлались по лугу и по реке. Река тоже присмирела; немного погодя и в ней вдруг кто-то плеснул еще в последний раз, и она стала неподвижна. <...>

На небе ярко сверкнула, как живой глаз, первая звездочка, и в окнах дома замелькали огоньки.

Настали минуты всеобщей, торжественной тишины природы. . .»

Внимание обращено на главное, отражены наиболее существенные явления: солнце и его рефлексы на реке, на верхушках деревьев; туман над рекой и лугом; постепенное наступление темноты — сливаются предметы; смолкают птицы, затихает река — наступает «всеобщая торжественная тишина». И отдельные детали, и само изменение пейзажа подчинено единой и определенной задаче.

Пейзаж Чехова строится иначе.

«Было уже темно; сильно пахло вечерней сыростью и собиралась всходить луна. На чистом, звездном небе было только два облака и как раз над нами: одно большое, другое поменьше; они одинокие, точно мать с дитятею, бежали друг за дружкой в ту сторону, где догорала вечерняя заря.

<. . .> сквозь решетку ограды были видны река, заливные луга по ту сторону и яркий, багровый огонь от костра, около которого двигались черные люди и лошади <. . .>

На реке и кое-где на лугу поднимался туман. Высокие, узкие клочья тумана, густые и белые, как молоко, бродили над рекой, заслоняя отражения звезд и цепляясь за ивы. Они каждую минуту меняли свой вид, и казалось, что одни обнимались, другие кланялись, третьи поднимали к небу свои руки с широкими поповскими рукавами, как будто молились. . .» («Страх»).

В картине летнего вечера даны не только черты, которые можно назвать определяющими для нее (чистое, звездное небо, туман на реке, вечерняя заря). Едва ли не большее место занимают предметы, которые как бы не обязательны — или совсем, или в таких точных подробностях: два облака, о которых сообщается, что одно маленькое, другое большое и которые бегут друг за дружкой, как «мать с дитятею» (указано точно, куда); огонь костра на лугах; причудливые формы клочьев тумана, похожих то на обнимающихся, то на молящихся, и т. д.

У Тургенева случайное, принадлежащее данному моменту — проявление существенного. Заяц в зеленях, запоздалые жаворонки — важные признаки сезона, наблюдение фенолога.

У Чехова временные, неожиданные детали пейзажа — совсем другого качества. Это — *собственно случайное*. То, что клочья тумана были похожи на «руки с широкими поповскими рукавами», явление случайное в полном смысле, возникшее в этот вечер — и никогда больше. Это наблюдение, не поддающееся никакой систематике.

Обобщенный пейзаж может быть нарисован без точно обозначенной позиции описывающего. Именно таков пейзаж Тургенева и Гончарова. В нашем примере из «Обломова» показатель невыдержанности фокуса — такая подробность: «и та, наконец, свистнула слабо, незвучно, в последний раз, встрепенулась, слегка пошевелив листья вокруг себя». Реальный наблюдатель не может увидеть это издали, да еще в лесу, сливающемся «в темную массу». Изображенная картина дана с некоей неопределенной точки зрения.

Другое дело — пейзаж чеховский. В сложившейся чеховской художественной системе природный мир не может быть изображен без реального наблюдателя, положение которого в пространстве точно определено. Во второй период творчества Чехова это — персонаж (см. гл. II), в третий — персонаж и повествователь (см. гл. III).

Перед наблюдателем картины природы на первый план выступают детали не всегда главные; все зависит от расположения наблюдательного пункта, настроения наблюдающего и т. п.

Герой рассказа «Верочка», городской житель, видящий лунный летний вечер «чуть ли не в первый раз в жизни», замечает в нем прежде всего необычное, фантастическое:

«Промежутки между кустами и стволами деревьев были полны тумана, негустого, нежного, пропитанного насквозь лунным светом и, что надолго осталось в памяти Огнева, клочья тумана, похожие на привидения, тихо, но заметно для глаза ходили друг за дружкой поперек аллей. Луна стояла высоко над садом, а ниже ее куда-то на восток неслись прозрачные туманные пятна. Весь мир, казалось, состоял только из черных силуэтов и бродивших белых теней, а Огнев, наблюдавший туман в лунный августовский вечер чуть ли не в первый раз в жизни, думал, что он видит не природу, а декорацию, где неумелые пиротехники, желая осветить сад бенгальским огнем, засели под кусты и вместе со светом напустили в воздух и белого дыма».

В первой главе «Убийства» о лесе сказано только, что он едва освещен луной и издает «суровый, протяжный шум» — лишь это замечает герой, полный страшных предчувствий. Не ясна даже степень реальности картин, данных в его восприятии: «Матвей оглянулся, но уже не было ни саней, ни мужика, *как будто все это ему примерещилось. . .*»

Герой «Дома с мезонином» о доме Волчаниновых скажет, что он «белый и с террасой».

Пейзаж производит ощущение легкого наброска, сделанного сразу, по первому мгновенному впечатлению. В дочеховской литературе это могло бы служить не более чем натурным этюдом, который должен быть в мастерской переписан и обобщен.

Природа у Чехова дана во временных, постоянно новых состояниях, которые она сама ежесекундно творит: облачко, которое скоро уйдет, лунный свет, отражающийся в лампадке или бутылочном осколке, яркожелтая полоса света, ползущая по земле, блики солнца на крестах и куполах, непонятный звук, пронесшийся по степи. Пейзаж Чехова запечатлевает трепетный, меняющийся облик мира.

Предметное построение пейзажа подчиняется общим принципам использования вещи в художественной системе Чехова.

7

Последний вид текста, роль предмета в котором нужно рассмотреть, — характеристика персонажа. Этот вид повествования по самой своей сути должен включать вещи только строго отобранные, говорящие о существенных сторонах внешнего и внутреннего облика героя. Кроме того, характеристика выключена из фабульного движения и повествовательного времени, не принадлежит никакой ситуации и посему должна быть свободна от ситуационных предметов.

Поэтому особенно любопытно, подчиняется ли этот вид текста общему *случайностному* принципу отбора предметов.

В рассказе «Володя большой и Володя маленький» героиня характеризуется таким образом: «Рита, кузина госпожи Ягич, девушка уже за тридцать, очень бледная, с черными бровями, в pince-nez, курившая папиросы без

передышки даже на сильном морозе; всегда у нее на груди и на коленях был пепел. Она говорила в нос, растягивая каждое слово, была холодна, могла пить ликеры и коньяк, сколько угодно, и не пьянела, и двусмысленные анекдоты рассказывала вяло, безвкусно. Дома она от утра до вечера читала толстые журналы, обсыпая их пеплом, или кушала *мороженые яблоки*».

Последняя подробность (отметим, что дана она в предельно конкретной форме: «мороженые») никак не становится в один ряд с остальными, имеющими весьма определенный смысл.

Дело не в том, что эта подробность мелка. В понятие «крупной» и «мелкой» детали в художественной системе вкладывается значение иное, чем в эмпирической действительности; масштаб художественный несоотносим с масштабом реальным. Дело в том, что подробность эта не значима ни социально (как pince-nez, папиросы), ни портретно-психологически (как бледность, черные брови, произношение в нос, толстые журналы и т. п.). Она — знак того же случайностного изображения, которое мы видели в других видах текста.

Примерами таких характеристик могут служить приведенные выше (см. гл. IV, 2) отрывки из «Палаты № 6». Эти характеристики относятся к центральным героям; кузина Рита — персонаж второстепенный. Случайностный способ у Чехова универсален; он не зависит от места персонажа в иерархии действующих лиц произведения.

Классический образец строго целесообразной предметной характеристики — Гоголь. Сам Гоголь говорил, что он собирает «все тряпье, которое кружится ежедневно вокруг человека»[20]. Но это было не «всё», а, так сказать, *характеристическое* тряпье; каждый предмет — «говорящая» деталь. «Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «и я тоже Собакевич!» или: «и я тоже очень похож на Собакевича!» («Мертвые души»). «Сущность художественной рисовки у Гоголя, — писал В. Розанов, — заключалась в подборе к одной избранной, как бы тематической черте создаваемого образа других в с е п о д о б н ы х ж е, е е т о л ь к о

---

[20] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 453.

продолжающих и усиливающих черт, с строгим наблюдением, чтобы среди их *не замешалась хоть одна, дисгармонирующая им* или просто с ними не связанная черта (в лице и фигуре Акакия Акакиевича нет ничего не безобразного, в характере — ничего не забитого)»[21].

Дочеховская литература в принципах отбора художественного предмета тяготеет к гоголевскому способу изображения. Чехов — противоположный полюс.

На первый взгляд может показаться, что к Чехову близок здесь Толстой — с его далекостью от характеристик гоголевского типа и вниманием к духовной и вещной индивидуальности. Действительно, описания типа характеристики Платона Каратаева («вся фигура Платона <...> была круглая, голова была совершенно круглая, спина, грудь, плечи, даже руки <...> были круглые; приятная улыбка и большие карие нежные глаза были круглые») у Толстого исключение. В его характеристиках, портретах (частный случай характеристики) постоянно встречаются детали, подобранные как будто по иному признаку. Такова, например, знаменитая деталь — губка княгини Болконской.

Деталь внешне случайная. Но только внешне. «Хорошенькая с чуть чернеющимися усиками, верхняя губка была коротка по зубам, но тем милее она открывалась и тем еще милее вытягивалась и опускалась на нижнюю», «Короткая губка с усиками и улыбкой поднималась так же весело и мило». Но, выбранная по внешне случайному признаку, черточка эта «врастает» во внешний облик героини и становится существенным его признаком, без которого маленькая княгиня уже непредставима. В этом отличие такой предметной подробности от чеховских — типа «мороженых яблок». Трудно представить, чтобы при общей авторской характеристике Болконского или Левина сообщалось между прочим, что он читал «всегда лежа».

Это не значит, что Чехов всегда был антиподом Толстого. Следы влияния Толстого видны в таких известных вещах Чехова, как «Именины» и «Дуэль» (не говоря уж о некоторых ранних) — и, в частности, в использовании предметов. Иногда в чеховском тексте на близком повест-

---

[21] *В. Розанов.* Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3-е. СПб., Изд. М. В. Пирожкова, 1906, стр. 273.

вовательном пространстве рядом оказываются «толстовские» и «чеховские» детали. Именно в этих случаях отчетливо видна их разнота.

«Андрей Ильич, томный от голода и утомления <...> набросился на колбасу и ел ее с жадностью, громко жуя и двигая висками.

«Боже мой, — думала Софья Петровна, — я люблю его и уважаю, но... зачем он так противно жует?» («Несчастье»).

Деталь явно «толстовская» — того же типа, что и уши Каренина (о сходстве подобной детали с толстовскими в «Именинах» Чехову в свое время писал А. Н. Плещеев[22]; Чехов с этим соглашался[23]). Но далее в этом же рассказе встречаем деталь совсем иного плана: «Она думала и глядела на своего мужа, сытого, но все еще томного. Почему-то взгляд ее остановился на его ногах, миниатюрных, почти женских, обутых в полосатые носки; на концах обоих носков торчали ниточки...»

Подробность в последующем тексте никак не интерпретируется. И это уже *чеховская* деталь. Она дана не потому, что нужна для ситуации или целого, но затем только, что Чехов так видит человека: вне иерархии «значительное» — «незначительное», вне мысли о том, что каждая мелкая подробность может быть только частью чего-то более крупного. Она — знак ви́дения человека в целостности его существенных и случайных черт.

Итак, и в чеховской характеристике героев «говорящие» подробности свободно мешаются с подробностями, в характеристическом смысле «немыми».

Наиболее обобщенная, отобранная часть повествования подчиняется общему принципу отбора предметов.

8

Прозе и драматургии Чехова присуща одна, давно замеченная черта — символичность некоторых деталей: «отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», и стук топора по дереву в «Вишневом саде», неподвижные, спящие овцы в рассказе «Счастье», одинокий тополь в «Степи», забор в «Даме

---

[22] Письмо к Чехову от 6 октября 1888 г. — «Слово». Сборник второй. М., 1914, стр. 256—257.

[23] Письмо Чехова к А. Н. Плещееву от 9 октября 1888 г.

с собачкой», крыжовник и т. п. Не противоречит ли эта черта своей отобранностью, условностью, лежащей в самой природе символа, — не противоречит ли она отмеченному принципу случайностного изображения?

Нет, не противоречит. И причина здесь прежде всего в особом характере чеховских деталей-символов. Символами служат у него не некие «специальные» предметы, которые могут быть знаком скрытого «второго плана» уже по своему закрепленному или легко угадываемому значению [24]. В этом качестве выступают обычные предметы бытового окружения. В повести «Три года», как очень хорошо показал А. А. Белкин, «поэтическим символом счастья» стал обиходный предмет — зонтик [25]. Из приведенных выше примеров «специально символическим», пожалуй, может показаться лишь «отдаленный, точно с неба, звук струны». Но деталь эта тут же включается в случайностный реально-бытовой план — оказывается, что «где-нибудь в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко» («Вишневый сад», д. II).

Символы Чехова — это некие «естественные» символы, целиком погруженные в предметный мир произведения. Андрей Белый именно в «непреднамеренности» видел специфически чеховское в них. «Символизм Чехова отличается от символизма Метерлинка весьма существенно, — писал он. — Метерлинк делает героев драмы сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая на приближение смерти, он заставляет старика говорить: «Нет ли еще кого-нибудь среди нас?» Слишком явный символ. <...> Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому непроизвольно врастают в действительность. Нигде не разорвется паутинная ткань явлений» [26]. Как решительно выразился

---

[24] Такие «традиционные» символы — чайка, тюрьма, которую видно из окна палаты № 6, у Чехова очень редки.

[25] *А. Белкин.* Чудесный зонтик. Об искусстве художественной детали у Чехова. — «Литературная газета», 26 января 1960 г.

[26] *Андрей Белый.* Вишневый сад. — «Весы», 1904, № 2, стр. 47. Д. Н. Овсянико-Куликовский называл чеховское использование символов «полусимволизмом» (*Д. Овсянико-Куликовский.* Литературные беседы. — «Северный курьер», 1900, 5 мая, № 181).

театральный критик А. Р. Кугель, «для символизма во всем этом слишком много реальных подробностей; для реализма здесь слишком много символического вздора» [27].

Чеховский символический предмет принадлежит сразу двум сферам — «реальной» и символической — и ни одной из них в большей степени, чем другой. Он не горит одним ровным светом, но мерцает — то светом символическим, то «реальным».

Такая двуплановость типологически близка к Пушкину — к двусторонности ирреального в его художественной системе. В «Пиковой даме» явление мертвой графини Германну, подмигиванье покойницы и усмешка пиковой дамы — как будто знаки «потусторонней» действительности. Но при этом всякий раз оставлена возможность и их «реалистического» объяснения — как «видéния», как результата расстроенного воображения Германна («ему показалось» — дважды сказано у Пушкина). Пиковая дама в игре Германна — это «тайная недоброжелательность», месть мертвой старухи. И одновременно сохранена возможность вполне прозаического истолкования: «Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как он мог *обдернуться*».

Будучи «сделанной» из того же материала, что и другие художественные предметы произведения, принадлежа к их миру, носящая одежды будничные, чеховская символическая деталь выглядит не как «подобранная», специально отысканная в качестве наиболее «подходящей» для этой роли, а как обычная, «рядовая» деталь предметного мира.

Есть художники, которых в постижении ими высших духовных начал жизни не может отвлечь ничто «недуховное». Их взгляд, со всей энергией устремляясь к цели, пронизывает вещную толщу, весь «культурный слой» эпохи, не задерживаясь на предметном, вещном, которое может приостановить страстное движение к этой цели.

Другие художники перед лицом такой задачи стремятся включить в свою орбиту как можно больше вещей,

---

[27] *Homo novus ‹А. Р. Кугель›*. «Чайка». — «Петербургская газета», 1896, 19 октября, № 289.

отыскивая среди них те, которые могут оказаться видимыми вехами жизни духа, ища следы этих вещей в человеческой душе.

Чехов не принадлежит ни к тем и ни к другим. Для него предмет всегда — в том числе и при изображении духовного начала — не средство и не препятствие. Предмет равноважен со всем остальным — настолько, что при описании самых глубоких человеческих чувствований и даже на сжатом до предела пространстве короткого рассказа для предмета находится место, причем для предмета случайного. Духовное не имеет преимуществ перед материальным.

Но не становится ли такое уравнивание неким приземлением? Не потеря ли это, не отход ли от той духовности, которой всегда жила русская литература в своих вершинных достижениях?

Действительно, у Чехова нет того открытого, страстного духовного поиска, к которому привыкла русская литература после позднего Гоголя, Толстого и Достоевского. Может быть, это и можно назвать потерей. Жизнь искусства — не прямолинейное движение, приносящее одни только приобретения; это, как известно, и постоянные потери прежних завоеваний. Послемоцартовская музыка, безмерно усложнившись, потеряла моцартовскую прозрачность и чистоту; русская литература после Пушкина, приобретя многое, отошла от гармонической пушкинской ясности.

В мир Чехова мелкое и вещно-случайное входит не потому, что и малое может, среди прочего, оказаться нужным в сложных перипетиях художественного построения, но, очевидно, потому, что от него автор не может отказаться, что он *так* видит, что его душа открыта всем впечатлениям бытия без изъятья, всему, что есть в человеке и окружает его — вещному и духовному.

И это — не только отсутствие традиционной художественной целесообразности каждой детали. Это — свобода авторского сознания от власти обыденного прагматизма, рационалистически упорядоченного представления о мире. Позиция автора — вне привычного соотношения вещного и духовного, *над* традиционной философской и литературной их иерархией, и она оказывается позицией новой высокой духовности.

9

При изучении художественных систем, явивших новый тип литературного мышления, особое значение приобретают отклики современников писателя.

Сознание «нормы» (или неосознанное чувство «общепринятого») у них гораздо живее, чем у потомков, отягощенных знанием о литературе последующих десятилетий (столетий); всякое новаторство, всякое нарушение литературной традиции современники воспринимают значительно острее.

Суждения современной критики, однако, неравнозначимы для нас.

Наименее интересными оказываются оценки посмертной критики. Сразу же после смерти писателя затухают литературные распри вокруг его имени и утверждается легенда, переводящая его в тот ранг имен, чей литературный опыт освящен всеобщим признанием и сомнения в правильности которого давно отпали.

Но и прижизненная критика разделяется весьма ощутимо по «хронологическому» признаку. Внимательнее всего стоит прислушаться к ранним отзывам — на произведения впервые заявляющего о себе писателя, особенно если он входит в литературу не как продолжатель, а с собственной художественной системой, более или менее резко противопоставленной уже существующим. В этом случае первые критики наперебой стремятся подчеркнуть то, что разнит его с этими системами. Далее это стремление заметно утихает — несмотря на то, что работа писателя не утрачивает своей новизны, а чаще всего даже обостряет ее. Тон критики становится более умеренным, из нее «вымываются» те сопоставления с нормой (чаще всего нигде не зафиксированной и живущей во всей полноте лишь в подвижном сознании современников), которые для нас наиболее ценны и труднее всего восполнимы.

Самые ранние опыты Чехова — сотрудника «малой прессы» — почти не попали в сферу внимания критики. Отзывы на его сборники «Пестрые рассказы» (1886) и даже «В сумерках» (1887) — единичны. Пристальное внимание критика обратила на него тогда, когда он стал пе-

чататься в толстых журналах. 1888 год — год дебюта в «Северном вестнике» — собрал статей и рецензий о Чехове больше, чем все предшествовавшие восемь лет его литературной работы (включая отзывы о театральных постановках).

Но к этому времени уже сложились основные черты его художественной манеры. Широкая критика, таким образом, получила ее сразу почти в «готовом виде», ее становления она не наблюдала.

Тем острее почувствовалась новизна этой манеры, ее отличие от литературной традиции — и это предопределило отрицательный или учительный тон большинства отзывов первых лет [28].

Эта новизна осознавалась критикой или как наследство юмористического прошлого, которое необходимо изжить, или как литературное неумение, или как сознательное нарушение общепринятых литературных правил.

«Г. Чехов <...> пренебрег литературной школой и литературными образцами авторитетов, — упрекал его критик «Гражданина», — пренебрег вкусами читающей публики (быть может и дурными, но все же господствующими)» [29]. Как сформулировал общее мнение А. И. Введенский, все беды Чехова были в «его неуменье

---

[28] Это не значит, что критика не признавала даровитость писателя. Отрицательные отзывы сплошь и рядом соседствовали с самыми высокими оценками таланта молодого автора. Так, Р. А. Дистерло, находивший, что «Скучная история» «не имеет фабулы и определенного контура», в этой же статье писал: «Г. Чехов — крупное художественное дарование, и печать его таланта лежит на всем, что он пишет. Написанная им вещь может иметь недостатки, но скучною, бессодержательною в художественном смысле слова не бывает никогда. То же самое следует сказать и о настоящем его произведении. «Скучная история» — вещь очень интересная и богатая содержанием. Творчество, самое настоящее художественное творчество чувствуется здесь во всем...» (*Р. Д.* <*Р. А. Дистерло*>. Критические заметки. — «Неделя», 1889, № 46, стб. 1478). В 1889—1890 гг. Чехов сплошь и рядом ставится на первое место среди молодых беллетристов; в начале 90-х годов это место прочно за ним закрепляется. Уже в 1893 г. о нем, например, писали так: «Из живых представителей обличительного жанра у нас самый крупный А. П. Чехов, изящный и сильный талант которого составляет гордость России» (*М. О. Меньшиков*. Литературная хворь. — «Книжки недели», 1893, № 6, стр. 207).

[29] *Р-ий*. Смелый талант. — «Гражданин», 1892, 3 февраля, № 34.

или нежеланье писать так, как требуется художественною теорией»[30].

В чем же видела критика это пренебрежение «литературными образцами» и «художественной теорией»? Приведем некоторые отзывы о Чехове после его дебюта в «Северном вестнике» — отзывы, выбранные из множества аналогичных (при этом будем иметь в виду, что критики говорили, конечно, не только о предметном мире, и потому приведенные здесь высказывания часто шире темы настоящей главы).

Нежелание входящего в «большую литературу» писателя следовать традиции критики видели прежде всего в «нецелесообразности» деталей в его произведениях, их «ненужности» для целого.

«Тургенев говорит, — писал критик «Еженедельного обозрения», разбирая повесть «Степь», — что каждая картина должна являться не случайною в повести, а составлять органически нераздельное с целым, так чтобы отсечь ее было невозможно без ущерба. Между тем у г. Чехова несколько таких картин, которые могут быть урезаны без всякого ущерба для рассказа, например, картина тонконогой бабы на бугре, ловля рыбы, в церкви, в лавке и др. За отсутствием их смысл нимало не изменяется, и все это, следовательно, лишний балласт. . .»[31].

«В своей коронной вещи «Степь» г. Чехов показал себя виртуозом изобразительности, но не он здесь распоряжается пережитыми им впечатлениями, а эти впечатления сами увлекают его, нагромождаясь в непродуманные художественные конгломераты»[32].

«К картине, изображающей известное событие, нельзя припутывать детали из совершенно другой, посторонней картины. В этом только и состоит то, что называется художественною целостностью, — когда в художественном произведении нет ничего лишнего <. . .>, и всякая частность занимает столько места, сколько нужно. Г. Чехов не

---

[30] *Ар.* <*А. И. Введенский*>. Журнальные отголоски. — «Русские ведомости», 1888, 3 декабря, № 333.

[31] <*Без подписи*>. Журнальное обозрение. — «Еженедельное обозрение» (СПб., приложение к газете «День»), 1888, т. VIII, 27 марта, № 218, стб. 2839.

[32] *Евгений Гаршин.* Литературная беседа. — «Биржевые ведомости», 1888, 6 ноября, № 304.

всегда соблюдает это выгодное для впечатления правило, не обдумывает формы своих произведений» [33].

«Припомните другие рассказы г. Чехова. Не столь широкие и чуждые того эпического стиля, каким написана «Степь», они столь же объективны, столь же отрывочно самостоятельны и подчас бесцельно подробны» [34].

С точки зрения соблюдения «художественных законов» Чехова сравнивали не только с признанными писателями, но и с его литературными сверстниками, которые в глазах критики имели в этом смысле перед Чеховым большое преимущество.

«Чтобы не ходить за сравнениями к большим художникам (тут всегда возражают: «ну, что это вздумали сравнивать с Тургеневым и Толстым!»), — писал Ю. Николаев, — возьмем одного из современных беллетристов <. . .>, г. Короленко. <. . .> Каждый, самый маленький рассказ его <. . .> совершенно закончен и производит цельное, изящное впечатление; даже «отрывки» его, и те производят впечатление законченности. Не то у г. Чехова. Возьмите самый большой рассказ его «Степь» или последнюю его повесть («Скучную историю». — *Ал. Ч.*) — что есть там живого, тонет в массе ненужного, как и во всех очерках г. Чехова» [35].

Мысль об отсутствии отбора, о лишних, не идущих к делу деталях у Чехова варьировалась не только в конце 80-х, но и в середине 90-х годов на разные лады.

Художественный предмет дочеховской литературы — предмет отобранный, извлеченный из множества других, не столь характерных, противостоящий этому неупорядоченному множеству как «искусство» — «неискусству». Из этой аксиомы по-прежнему исходила и критика Чехова.

«Повесть Чехова страдает прежде всего чисто внешними недостатками — обилием лишних фигур и эпизодов» [36].

---

[33] *Ар.* <*А. И. Введенский*>. Журнальные отголоски.

[34] *Р. Д.* <*Р. А. Дистерло*>. Новое литературное поколение (Опыт психологической характеристики). — «Неделя», 1888, № 13, стб. 421.

[35] *Ю. Николаев* <*Ю. Н. Говоруха-Отрок*>. Очерки современной беллетристики.

[36] *П. Перцов.* Изъяны творчества (повести и рассказы А. Чехова). — «Русское богатство», 1893, № 1, стр. 64.

«Как «Бабье царство», так и «Три года», переполнены страницами ненужных подробностей» [37]. «Дом с мезонином не играет никакой роли в «Доме с мезонином». Он мог быть и без мезонина» [38]. «В манере этого писателя есть нечто особенное: он как бы делает множество моментальных снимков и показывает вам затем с поразительной правдивостью <...>. Но в сложных случаях показания синематографа недостаточны: нужна не только верность и точность снимков, нужен выбор наиболее типичных и характерных для данного лица моментов» [39].

Не меньшее внимание обратила на себя другая чеховская особенность использования предметных деталей, тоже сразу замеченная критикой.

Еще в самом начале 1888 г. барон Р. А. Дистерло, критик «Недели», писал: «Г. Чехов ничего не доискивается от природы и жизни, ничего ему не нужно разрешить, ничто в особенности не захватывает его внимания. Он просто вышел гулять в жизнь. Во время прогулки он встречает иногда интересные лица, характерные сценки, хорошенькие пейзажи. Тогда он останавливается на минуту, достает карандаш и легкими штрихами набрасывает свой рисунок. Кончен рисунок, и он идет дальше <...> Теперь ему встречается уже другой предмет, он так же легко набрасывает его, так же легко его забывает и ждет новых впечатлений прогулки» [40].

«Ничто в жизни не имеет для него, как для художника, особенного преимущества, — писал тот же автор в другой раз, — и всякое ее явление может вдохновить его на творчество. Между предметами его рассказов нет ничего общего, кроме того, что все они — факты одного и того же мира, возможности одной и той же человеческой жизни. С *одинаковым* спокойствием и старательностью изображает он и мечты несчастного, тщедушного и болезнённого бродяги <...>, и любовь богатой светской жен-

---

[37] *В. Буренин.* Критические очерки. — «Новое время», 1895, 27 января, № 6794.
[38] *Рыцарь Зеркал <И. И. Ясинский>.* Критические наброски. — «Петербургская газета», 1896, 8 мая, № 125.
[39] *Тихон Полнер.* Драматические произведения А. П. Чехова. — «Русские ведомости», 1897, 3 октября, № 273.
[40] *Д.* О безвластии молодых писателей (Новогодние размышления). — «Неделя», 1888, № 1, стб. 33.

щины к чудаку князю <...> и сцену дерзкого обмана церковного сторожа...» [41].

Речь идет, как можно видеть, о некоей равной распределенности авторского внимания на предметы и явления самые разномасштабные, об отсутствии привычно ожидаемого прямого авторского указания на иерархию тем, картин, предметов.

Из суждений такого рода наибольшую известность получили высказывания Н. Михайловского. В статье «Об отцах и детях и о г. Чехове» («Русские ведомости», 1890, 18 апреля, № 104) он писал: «Г. Чехову все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца» [42].

«Г. Чехов <...> гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое. Почему именно это, а не то? почему то, а не другое? <...> Почту везут, по дороге тарантас встряхивает, почтальон вываливается и сердится. Это — рассказ «Почта». <...> И рядом вдруг — «Спать хочется» — рассказ о том, как тринадцатилетняя девчонка Варька <...> убивает порученного ей грудного ребенка <...>. И рассказывается это тем же тоном, с теми же милыми колокольчиками и бубенчиками...» [43]. «Что попадется на глаза, то он и изобразит с *одинаково* «холодною кровью» [44].

Любопытно, что все это было высказано Н. К. Михайловским в статье, остро полемизирующей с «Неделей» и, в частности, со статьями Р. А. Дистерло. При всем различии идеологических платформ, сходство позиций явное, восходящее к общему представлению современной критики о допустимом и недопустимом в литературе. Безусловно недопустимой была «одинаковость» авторского тона (о ней говорят оба критика) при изображении явлений неравнозначных [45]. Эту особенность художественной ма-

---

[41] *Р. Д. <Р. А. Дистерло>.* Новое литературное поколение (Продолжение). — «Неделя», 1888, № 15, стб. 484.

[42] *Н. К. Михайловский.* Об отцах и детях и о г. Чехове. — В кн.: «Литературно-критические статьи». М., 1957, стр. 598.

[43] Там же, стр. 599—600.

[44] Там же, стр. 606.

[45] Об этом же Н. К. Михайловский говорил и в письме к Чехову от 15 ноября 1888 г. по поводу «Степи»: «Читая, я точно видел силача, который идет по дороге, сам не зная куда и зачем, так, кости разминает и, не сознавая своей огромной силы, просто не думая о ней, то росточек сорвет, то дерево с корнем вырвет — все с одинаковой легкостью и даже раз-

неры Чехова Михайловский воспринимал раздраженно и позднее. Разбирая описание пожара в «Мужиках», он сравнивает похожую деталь (баба с иконой) в рассказе Чехова и на одной из картин передвижников. Сравнение оказывается в пользу живописца, у которого деталь эта значима, выделена. У Чехова же «старые бабы с образами — мелкая деталь, занимающая ровно столько же места, сколько отражение огня на лысине старика. Притом же записана эта деталь так небрежно, что не всякий и поймет, в чем тут дело: может быть, бабы просто спасали образа. Зато мы узнаем, не только как вел себя на пожаре вороной жеребец, но и какой у него вообще дурной характер» [46]. «Продолжая вытаскивать из безграничного моря житейского что попадется, — писал критик еще через три года, — г. Чехов безучастно, «объективно» описывал свою добычу, не различая ее по степени важности с какой бы то ни было точки зрения» [47].

Мысль об «одинаковом» отношении автора в чеховских рассказах к предметам и картинам разного порядка развернуто обосновывал П. Перцов.

«Г. Чехов любит именно не только «раздробленной», но и одинаковой любовью «и тихий шепот вербы», и «взор милой девы» <...> Отношение г. Чехова к своему творчеству напоминает приемы фотографа. С одинаковым беспристрастием и увлечением снимает этот своеобразный беллетристический аппарат и прелестный пейзаж весеннего утра или широкой степи, и задумчивое лицо молодой девушки, и взъерошенную фигуру русского интеллигента-неудачника, и оригинальный тип одинокого мечтателя и тупоумного купца, и безобразные общественные порядки <...> Все эти снимки выходят живыми и правдивыми, все они блещут свежестью красок, но в то же время изображаемое ими явление представляется отрывочным и отдельным, стоящим вне цепи при-

---

ницы между этими действиями не чувствует» («Слово». Сборник второй, стр. 216).

[46] *Н. Михайловский.* Литература и жизнь. — «Русское богатство», 1897, № 6, стр. 117. Другой критик тоже считал, что картина пожара не имеет «никакой связи, кроме чисто внешней, с нитью рассказа» (*Ч. Ветринский* ‹*В. Е. Чешихин*›. Журнальное обозрение. — «Образование», 1897, № 7-8, стр. 317).

[47] *Ник. Михайловский.* Литература и жизнь. Кое-что о г. Чехове. — «Русское богатство», 1900, № 4, стр. 127.

чин и следствий, вне связи с другими, соседними фактами» [48].

Отвлекаясь от общественных аттестаций творчества Чехова — постоянно обращенных к нему упреков критики в общественном индифферентизме, отсутствии мировоззрения, политических и нравственных идеалов (в чем, кстати говоря, и искали объяснений самой манеры писателя), можно сказать, что критика конца 80-х—середины 90-х годов сделала немало интересных наблюдений в области поэтики Чехова, верно уловив многие черты его художественного «языка».

В этом смысле она для нас гораздо интереснее критики 900-х годов, которая под влиянием все растущей славы Чехова уже старалась увидеть в нем не то, что отличает его от признанных литературных авторитетов, а то, что сближает его с ними, тем самым как бы вводя писателя в их прославленный круг.

У Чехова теперь отыскиваются только проверенные, бесспорные качества. Уже отмечается «чудесная необходимость каждой картины, каждой фразы в разговорах» [49]. Уже автор статьи о драматургии напишет: «Пьесы Чехова умны, старательно обработаны, действие в них развивается без затяжек, без ненужных разговоров <...>. Это не ряд фотографий, так сказать, механически снятых с натуры, это — картины, поражающие своей цельностью, картины, где все фигуры строго выбраны и отчетливо выписаны» [50].

В посмертной критике, а тем более в позднейших историко-литературных работах мысль о «лишних» деталях и «одинаковом» отношении к ним автора постепенно была утрачена. Чехов оказался прочно связанным с традиционной поэтикой и ставился уже в пример как признанный мастер целесообразной детали, как писатель, у которого всякое ружье стреляет.

---

[48] *П. Перцов.* Изъяны творчества (Повести и рассказы А. Чехова), стр. 43—44.

[49] *М. Гершензон.* Литературное обозрение. — «Научное слово», 1904, № 1, стр. 135.

[50] *В. Поссе.* Московский художественный театр (По поводу его петербургских гастролей). — «Жизнь», 1901, № 4, стр. 333.

10

В каждом уровне художественной системы его материал определенным образом организован. Эта организация, композиция материала и есть вторая сторона уровня — его форма, стиль (см. «Введение»).

Материал предметного уровня — художественные предметы, отобранные свойственным для данной системы способом. Они не разбросаны беспорядочно, но особенным образом распределены.

В задачу входит установить, как это сделано.

Применительно к чеховской художественной системе вопрос сводится к выяснению соотношения в повествовании предметов «случайных» (о которых все время шла речь) с предметами характеристическими. Последние — в противоположность первым — определяют существенные стороны персонажа, ситуации, события. Они — необходимая принадлежность каждого литературного произведения. В малых повествовательных жанрах их роль должна быть особенно велика — по условиям места. Вещная расточительность, дозволенная романисту, заказана новеллисту. Но как совмещаются требование характеристичности и высказанное выше утверждение о случайностном принципе отбора предметов? Ответ на этот вопрос — в анализе формы организации предметного материала.

Предметы включены в повествование, они стали художественными предметами. Каков стилистический принцип их расположения и подачи? Выделены ли они в зависимости от существенности несомой информации, от роли в ситуации или характеристике?

Образчиками организации предметов в повествовании может служить любой из примеров разделов 2—7. В дополнение приведем еще несколько примеров другого типа, где предметы не отделены в повествовании друг от друга ничем, но сталкиваются прямо.

«Какая-то красивая дама громко беседовала с военным в красной фуражке и, улыбаясь, показывала великолепные зубы; и улыбка и зубы, и сама дама произвели на Климова такое же отвратительное впечатление, как окорок и жареные котлеты».

«Не отвечая на вопросы и приветствия, а только отдуваясь от жара, он без всякой цели прошелся по всем

комнатам и, дойдя до своей кровати, повалился на подушку. Чухонец, красная фуражка, дама с белыми зубами, запах жареного мяса, мигающие зеленые пятна заняли его сознание и он уже не знал, где он, и не слышал встревоженных голосов» («Тиф»).

«Она стала думать о студенте, об его любви, о своей любви, но выходило так, что мысли в голове расплывались и она думала обо всем: о маме, об улице, о карандаше, о рояле»[51] («После театра»).

Принадлежность художественных предметов к разным сферам ни в этих случаях, ни в примерах разделов 2—7 повествователем не оговаривается. Не указано, что жареные котлеты, чухонец, красная фуражка, дама с белыми зубами — явления вовсе не одного плана. Никак формально не обозначено, что ниточки на носках («Несчастье»), мороженые яблоки («Володя большой и Володя маленький»), два облачка («Страх») — детали другого типа, чем все остальные. Напротив. Сделано все, чтобы эту разницу стилистически затушевать.

Это же происходит и с предметно-символическими деталями. Они не выделены, не подчеркнуты, стилистически приравнены к любой другой подробности. Инструментом, с помощью которого это делается, является прежде всего строение чеховского повествования. И в «геройном» повествовании второго периода, и в «авторском» третьего предметы слиты в едином повествовательном потоке; к тому же в изображенном мире, преломленном через одну или несколько субъектных призм, предметы компонуются самым неожиданным образом.

В результате такого уравнивания получается своеобразный эффект уподобления. «Случайный» предмет окрашивает в свой цвет всю цепь подробностей. Они как бы сразу переходят в его разряд — разряд подробностей нехарактеристических, «неважных», уподобляются ему.

---

[51] Эту черту Ю. Олеша, например, считал вообще одной из характернейших примет чеховской манеры. Говоря о том, что «в прозе Пушкина уже как бы подготовляется проза тех писателей, которые писали позже него», он приводит такой пример из «Арапа Петра Великого»: «Проснулся на другой день с головною болью, смутно помня шарканья, приседания, табачный дым, господина с букетом и кубок Большого Орла». Ведь это совсем в манере Чехова!» (*Ю. Олеша*. Избранные сочинения. М., 1956, стр. 426—427).

Похожий эффект в кино С. Эйзенштейн называл «доминантой монтажа». «Если мы имеем <...> ряд монтажных кусков: 1) седой старик, 2) седая старуха, 3) белая лошадь, 4) занесенная снегом крыша, то далеко еще не известно, работает ли этот ряд на «старость» или на «белизну». И этот ряд может продолжаться очень долго, пока не попадется кусок — указатель, который сразу «окрестит» весь ряд в тот или иной признак» [52]. Доминантой монтажа в прозе Чехова будет «случайный» предмет, окрещивающий весь ряд.

Уподобление не лишает художественный предмет заряда характеристичности или символичности. Но одновременно оно создает впечатление непреднамеренного набора предметов — создает тот главный эффект, которому служит вся столь сложная система художественных средств.

Другой важнейший чеховский способ композиции предметов можно назвать приемом дискредитации характеристического признака.

Многим персонажам Чехова присвоена черта, которая затем повторяется многократно. В рассказе «У знакомых» один из героев имеет привычку время от времени произносить какую-нибудь не идущую к делу фразу. Несколько раз он повторяет: «Jamais de ma vie!», «Он ахнуть не успел, как на него медведь насел» (эта цитата используется в той же функции в «Трех сестрах» — там ее повторяет Соленый). В «Жене» Иван Иваныч Брагин при встрече с рассказчиком каждый раз говорит: «Не знаю, какой это вы краской голову и бороду красите, мне бы дали». У Лаевского («Дуэль») была привычка рассматривать свои ладони и грызть ногти; об этом в повести упоминается несколько раз. Старик Козов из рассказа «Новая дача», когда говорит, подмигивает. Об этом сообщается всякий раз, когда приводится его реплика.

Может показаться, что цель этих повторений — резче оттенить какую-либо индивидуальную особенность персонажа. Но это не так. Для такой цели достаточно было бы, как это обычно и делается в литературе, повторить любимое присловье героя один-два раза (на небольшом повествовательном пространстве это особенно ощутимо).

---

[52] *С. Эйзенштейн.* Избранные произведения в шести томах, т. II. М., «Искусство», 1964, стр. 46.

Для этой цели нужно, кроме того, чтобы такая черта была существенной для характера персонажа[53].

Повторение преследует другие задачи. Это видно прежде всего из того, что Чехов не только повторяет много раз саму речевую деталь — особенность речи героя еще всегда специально оговорена повествователем. О Подгорине («У знакомых») после того, как он в первый раз произнес свою фразу, сказано: «У него была манера неожиданно для собеседника произносить в форме восклицания какую-нибудь фразу, не имевшую никакого отношения к разговору». При повторении одним из персонажей «Жены» своей фразы про голову и бороду рассказчик замечает, что Иван Иваныч «сказал то, что всегда говорит при встрече со мной». Про героя «Дуэли» прежде, чем он хоть раз проявил свою привычку, сообщено: «У Лаевского была привычка во время разговора внимательно осматривать свои розовые ладони, грызть ногти или мять пальцами манжеты». Странная черта старика из «Новой дачи» тоже отмечена повествователем: «В засуху он говорил, что дождей не будет до самых морозов, а когда шли дожди, то говорил, что теперь все погниет в поле, все пропало. И при этом все подмигивал, как будто знал что-то».

В драмах, где нет повествователя, о такой характерной черте, проявляющейся в репликах героя, сообщает еще и другой персонаж. Вершинин в «Трех сестрах» постоянно говорит о своей жене и двух девочках; но первая же его

---

[53] Именно «несущественность» вызывала нарекания критиков. «Г. Чехов выводит на сцену доктора, который говорит вместо «да» «дэ», — писал К. Говоров, разбирая рассказ «Тиф». — Мы не знаем, что в этом характерного и почему г. Чехов нашел нужным подчеркнуть такую вздорную и ровно ничего не говорящую особенность». (*К. Говоров ‹К. П. Медведский›.* Рассказы А. Чехова.— «День», 1889, 13 октября, № 485). В обзорной статье о творчестве Чехова Евг. Ляцкий писал: «У Чехова есть еще один искусственный прием, мешающий внутренней цельности и сжатости впечатления. Он выбирает одну какую-либо черту, часто несущественную, но почему-либо полюбившуюся ему, и начинает повторять ее в разных сочетаниях с другими мелкими и зачастую нехарактерными чертами. Он так заботится о том, чтобы окрасить этою чертою впечатления читателя, что не замечает, насколько получающиеся при этом повторения и задержки становятся утомительны и прямо не нужны» (*Евг. Ляцкий.* А. П. Чехов и его рассказы. Этюд. — «Вестник Европы», 1904, № 1, стр. 143—144).

реплика предваряется словами Тузенбаха: «Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет» (д. 1).

Каждое новое повторение детали, таким образом, ничего не добавляет к характеристике персонажа. В последней главе «Ионыча» в сцене осмотра героем предназначенного к торгам дома есть фраза: «И при этом тяжело дышит и вытирает со лба пот». Этим завершена важная в структуре характера героя сцена. Фраза выделена в самостоятельный абзац. Судя по всему, она несет важную смысловую нагрузку. Но при всем том эта деталь не информационна. О том, что Ионыч теперь всегда «тяжело дышит», читатель уже узнал несколькими строками выше.

Тем не менее детали повторяются. Автор будто говорит: несмотря на то, что данная подробность уже ничего не добавляет, он не может отказаться от ее повторения, ибо в каждой ситуации не отбирает предметы, но дает их в естественно-целостном наборе. Если факт был — он должен быть отмечен невзирая ни на что.

Такое повторение, переводя деталь в другой ранг — «несущественных» деталей, дискредитирует ее характеристичность. Деталь включается в число других таких же подробностей; кажущееся их количество на единицу текста становится гораздо большим количества действительного; общее впечатление случайностного изображения усиливается.

Отметим некоторые другие приемы, направленные к этой же цели — усилению случайностного эффекта.

В текст вводятся реалии — название, имя, известное персонажам, но неизвестное читателю.

«— В Малоземове гостит князь, тебе кланяется, — говорила Лида матери, вернувшись откуда-то и снимая перчатки. — Рассказывал много интересного... Обещал опять поднять в губернском собрании вопрос о медицинском пункте в Малоземове... <...>

— По моему мнению, медицинский пункт в Малоземове вовсе не нужен» («Дом с мезонином»).

Где Малоземово, кто такой князь — в рассказе не объясняется ни до ни после. Имя поставлено в такой контекст, где повествователь не может вмешаться и объяснить, в каких отношениях с другими персонажами находится князь, что это за Малоземово. Таким отсутст-

вием разъяснений автор показывает, что он передает все, о чем говорит персонаж, независимо от того, знакомо это читателю или нет, сознательно не отфильтровывает речь героя, а воспроизводит «все как было».

Сравним сходный прием:

«— Да... — забормотал Иван Иваныч некстати. — У купца Бурова тысяч четыреста есть, а может, и больше. Я ему и говорю: «Отвали-ка, тезка, голодающим тысяч сто или двести. Все равно помирать будешь, на тот свет с собой не возьмешь». Обиделся» («Жена»).

Читателю незачем знать, что купец Буров — тезка Иван Иваныча; это знание в дальнейшем повествовании не реализуется. Но этим автор дает понять, что речь передана точно, непереоформленно и неотобранно.

Каждый из всех этих приемов живет в тексте не изолированно; следуют они не в порядке строгой очередности — вот кончилось действие одного, сейчас вступит в дело другой. Они действуют одновременно.

В своей целокупности они поддерживают и усиливают то впечатление случайностности, которое складывается уже из самого отбора предметов — из материала данного уровня.

Материал и форма предметного уровня воздействуют в одном направлении, создают один эффект. Предметный мир чеховской художественной системы предстает перед читателем в его *случайностной целостности* [54].

---

[54] Во второй части этой книги, как нетрудно заметить, поэтика Чехова исследуется в синхроническом плане. Рассмотрение же всего длительного и сложного процесса *формирования* в творчестве Чехова новых способов изображения на уровнях предметном, сюжетном и уровне идей не могло быть здесь осуществлено — оно должно стать темой специальной работы.

Глава V

ФАБУЛА И СЮЖЕТ

Жизнь без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.

А. Блок

1

В литературной традиции каждый из эпизодов, образующих фабулу [1], существен для ее развития.

Масштаб эпизода, то есть его соотношение с реальностью, неважен. Внутри художественной системы свои отношения и связи. Покупка карандаша может быть более крупным событием, чем покупка пистолета. Важна единственно роль эпизода в общем ходе событий.

Каждый эпизод движет фабулу к ее разрешению (это не зависит от того, совпадает ли сюжетная композиция с естественной последовательностью событий или нарушает его, начиная рассказ «с конца», «с середины»). Этим определяется цель и смысл его в системе произведения.

У Чехова находим эпизоды иного типа.

В первой главе повести «Моя жизнь» идет разговор героя с сестрой. Автор подчеркивает эмоциональное напряжение, владеющее собеседниками, и напряжение это прямо «работает» на фабулу.

---

[1] Под фабулой мы понимаем, в соответствии со сложившейся еще в 20-е годы терминологией, совокупность событий (эпизодов) произведения. Это отобранный писателем материал. Сюжет — организация, композиция этого материала.

«— Мисаил, — сказала она, — что ты с нами делаешь?

Она не закрывала лица, слезы у нее капали на грудь и на руки, и выражение было скорбное. Она упала на подушку и дала волю слезам, вздрагивая всем телом и всхлипывая. <...>

— Но пойми, сестра, пойми... — сказал я, и оттого, что она плакала, мною овладело отчаяние. <...>

— Пощади нас! — сказала сестра, поднимаясь. — Отец в страшном горе, а я больна, схожу с ума. Что с тобою будет? — спрашивала она, рыдая и протягивая ко мне руки...»

Эта сцена перебивается дважды. В первый раз: «Как нарочно, в лампочке моей выгорел уже весь керосин, она коптила, собираясь погаснуть, и старые костыли на стенах глядели сурово, и тени их мигали». Во второй: «Она радостно улыбнулась сквозь слезы и пожала мне руку и потом все еще продолжала плакать, так как не могла остановиться, *а я пошел в кухню за керосином»*.

Этой фразой заканчивается сцена и вместе с ней вся глава.

Можно было бы ожидать, что новые мотивы, введенные в столь напряженную сцену и перебивающие ее, по крайней мере, не менее эмоционально существенны, чем прочие детали этого эпизода.

Но если в первый раз «мотив керосина» сыграл свою фабульную роль (картина мигающих теней усиливает гнетущее настроение), то зачем он дан в другой раз? Было бы понятно, если бы, например, при свете лампы с этим керосином продолжался разговор. Но сцена исчерпана, глава закончена. С точки зрения смысла ситуации и всей главы в целом безразлично, пошел ли герой после окончания разговора за керосином или не пошел.

В «Огнях» в рассказе инженера есть такой эпизод: «...все одинокие укромные уголки <...> всегда бывают испачканы карандашами и изрезаны перочинными ножами. Как теперь помню, оглядывая перила, я прочел «О. П. (то есть оставил память) Иван Корольков 16 мая 1876 года». Тут же рядом с Корольковым расписался какой-то местный мечтатель <...> Какой-то Кросс, вероятно, очень маленький и незначительный человечек, так сильно прочувствовал свое ничтожество, что дал волю перочинному ножу и изобразил свое имя глубокими, вершковыми буквами. Я машинально достал из кармана

карандаш и тоже расписался на одной из колонн. *Впрочем, все это дела не касается...* Простите, я не умею рассказывать коротко».

Рассказчик сам указывает, что изложенный эпизод «не касается» фабулы. Подобный эпизод есть и в начале рассказа. Все персонажи собираются вокруг пса Азорки и долго говорят о нем. Между тем для фабулы нужна только первая фраза этого эпизода («За дверью тревожно залаяла собака»), которой мотивируется выход героев на воздух, («вышли из барака посмотреть, на кого она лает»), картины ночи и все последующие их рассуждения. Но вместо одной фразы дается развернутая сцена.

Сцена любовного объяснения в четвертой главе «Попрыгуньи» заканчивается таким образом:

«— Ну что? Что? — бормотал художник, обнимая ее и жадно целуя руки, которыми она слабо пыталась отстранить его от себя. — Ты меня любишь? Да? Да? О, какая ночь! Чудная ночь!

— Да, какая ночь! — прошептала она, глядя ему в глаза, блестящие от слез, потом быстро оглянулась, обняла его и крепко поцеловала в губы.

— К Кинешме подходим! — сказал кто-то на другой стороне палубы».

Последняя реплика ничего не меняет в ситуации (как было бы, когда б этот «кто-то» помешал героям) и не усиливает в ней какие-либо акценты (например, эта реплика могла бы подчеркивать противопоставление высоких чувств грубой прозе и т. п.). Эта деталь присутствует здесь по иным причинам.

Теперь, зная принцип отбора материала в предметном слое художественной системы, мы легче увидим, по каким именно.

Очевидно, на фабульном уровне соблюдается тот же принцип. Как и предметные подробности, эпизоды могут быть «лишними» с точки зрения фабульных задач; они демонстрируют, что событие изображено в его целостности, со всеми — важными и неважными для него — сопутствующими эпизодами.

Как и на предметном уровне, эффект «неотобранности» поддерживается самой организацией эпизодов. В чеховском повествовании нет иерархии эпизодов в зависимости от их роли в фабуле — «значащие» свободно переплетаются с «незначащими».

«Она увидела девочек, бросила палку, подняла хворостину и, схвативши Сашу за шею пальцами, сухими и твердыми, как рогульки, стала ее сечь. Саша плакала от боли и страха, а в это время гусак, переваливаясь с ноги на ногу и вытянув шею, подошел к старухе и прошипел что-то, и когда он вернулся к своему стаду, все гусыни одобрительно приветствовали его: го-го-го! Потом бабка принялась сечь Мотьку...» («Мужики»). Юмористический эпизод с гусаком занимает большее повествовательное время, чем описание более важных для фабулы событий этой главы. Он никак не выделен синтаксически — дан как вторая часть сложно-сочиненного предложения.

Разномасштабность эпизодов и мотивов не подчеркивается строением повествования; напротив, сделано все, чтобы ее затушевать. В общем повествовательном потоке может быть уравнен, например, мотив самоубийства и сообщение о писании писем: «После этого разговора я не спал всю ночь, хотел застрелиться. Утром я написал пять писем и все изорвал в клочки, потом рыдал в риге, потом взял у отца денег и уехал на Кавказ не простившись» («Ариадна»). Эти мотивы, при всем их различии, одинаково синтаксически оформлены и включены в одно синтаксическое целое.

Благодаря такому свободному сосуществованию эпизодов, существенных для развития фабулы и посторонних ей, полному их равноправию, в повествовании происходит то же явление, что и на уровне предметов. Весь ряд эпизодов выглядит как цепь неотобранных событий, идущих подряд, в их естественном, эмпирически беспорядочном виде.

2

Более обнаженно этот принцип отбора и композиции эпизодов виден в чеховской драме.

В его пьесах является то, чего в драме никогда не бывало раньше, — нехарактеристические предметы, случайные восклицания, нелепые словечки. Все это уже было в чеховской прозе (см., например, бессмысленные фразы в речи князя в «Анне на шее» — «М-да... Американцы...») и в драме лишь более ясно выражено и завершено.

Герои произносят или бессмысленные слова, или реплики, сами по себе осмысленные, но не имеющие отношения к ситуации. Таковы «Тра-ра-ра-бумбия» и «Бальзак венчался в Бердичеве» Чебутыкина («Три сестры»), «Расскажите вы ей, цветы мои» и «Не говори, что молодость сгубила» Дорна («Чайка») и т. п.

Пьесы Чехова насыщены сценами, информация которых остается не реализованной в общей картине событий и характерах персонажей.

В первом действии «Дяди Вани» в разговоры о науке, убеждениях и т. п. вторгается эпизод с цыплятами:

«Марина. Цып, цып, цып...

Соня. Нянечка, зачем мужики приходили?..

Марина. Все то же, опять все насчет пустоши. Цып, цып, цып...

Соня. Кого ты это?

Марина. Пеструшка ушла с цыплятами... Вороны бы не потаскали... (*Уходит.*)»

В конце последнего действия «Чайки», уже в преддверии развязки, вдруг дается развернутая сцена игры в лото. Все разговоры действующих лиц проходят на фоне выкликаемых цифр и игровых терминов.

«Аркадина. Ставка — гривенник. Поставьте за меня, доктор.

Дорн. Слушаю-с.

Маша. Все поставили? Я начинаю. Двадцать два!

Аркадина. Есть.

Маша. Три!..

Дорн. Так-с.

Маша. Поставили три? Восемь! Восемьдесят один! Десять!

Шамраев. Не спеши.

Аркадина. Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится!

Маша. Тридцать четыре.

За сценой играют меланхолический вальс.

Аркадина. Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... (*Снимает с груди брошь и бросает на стол.*)

Шамраев. Да, это вещь...

Маша. Пятьдесят!..

Дорн. Ровно пятьдесят? <...>

Полина Андреевна. Костя играет. Тоскует бедный.

Шамраев. В газетах бранят его очень.

Маша. Семьдесят семь! <...>

Тригорин. Ему не везет. Все никак не может попасть в свой настоящий тон. <...>

Маша. Двадцать восемь!

Тригорин. Поймать ерша или окуня — это такое блаженство!

Дорн. А я верю в Константина Гаврилыча. Что-то есть! Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, ярки...».

Эта сцена вызвала, пожалуй, больше всего недоумений у критиков. «Автор завязал несколько интриг перед зрителем, и зритель с понятным нетерпением ожидает развязки их, а герои г. Чехова, как ни в чем не бывало, ни с того, ни с сего, усаживаются за лото и начинают монотонно выкрикивать цифры, а зритель должен томительно ждать! — возмущался обозреватель «Киевлянина». — <...> Зритель жаждет поскорее узнать, что будет дальше, а они все еще играют в лото. Но, поиграв еще немножко, они так же неожиданно уходят в другую комнату пить чай» [2]. «Для чего на сцене играют в лото и пьют пиво?» [3] — спрашивал А. Р. Кугель. Сцена игры в лото попадает в пародии, появившиеся после премьеры «Чайки»: «Кабинет Аполлонского. Человек десять артистов от нечего делать сыграли партию в лото и ушли» [4].

Существует мнение, что приемы нового строения драмы впервые Чеховым были осуществлены в «Чайке». Но современники думали иначе. Эту новизну в полной мере они ощущали уже в «Иванове».

Обозреватель «Киевского слова» совершенно справедливо заметил, что «ни одна пьеса из современного репертуара не произвела такой сенсации, не возбудила столько толков и пересудов в печати и публике, как это первое драматическое произведение одного из самых талантли-

---

[2] *И. Александровский.* Театральные заметки. — «Киевлянин», 1896, 14 ноября, № 315.

[3] *Homo novus.* «Чайка» — «Петербургская газета», 1896, 19 октября, № 289.

[4] *К. Рылов <А. А. Соколов>.* «Чайка» или «Подлог на Александринской сцене». Комедия в 2-х выстрелах и 3-х недоразумениях. — «Петербургская газета», 1896, 23 октября, № 293.

вейших беллетристов нашего времени А. Чехова»[5]. В значительной мере эти толки были возбуждены непривычностью сценической формы.

Уже об этой пьесе говорили, что в ней «интерес сосредоточивается на характерах и бытовых подробностях, а не на интриге» [6]. И уже здесь была замечена та особенность, о которой потом так много писали в рецензиях на «Чайку» и «Дядю Ваню», — «ненужность» многих сцен и эпизодов для обрисовки характеров персонажей и развития действия.

А. С. Суворин в своей статье об «Иванове» (в связи с постановкой пьесы в Александринском театре) замечал: «Правдивые, искренно написанные бытовые сцены иногда кажутся как бы стоящими вне пьесы и отвечающими скорей повествовательной, чем драматической форме» [7].

«Пьесе вредит также, — писал А. И. Введенский, — необыкновенное обилие вводных, к делу не относящихся сцен и разговоров. Мы очень хорошо понимаем, что автор старался обрисовать среду, в которой живет «Иванов», людей, которыми он окружен; но едва ли для этого дозволительно, в ущерб единству впечатления и в сомнительную пользу для характеристики общества, несколько сцен отдавать на карточные разговоры или на пьянство второстепенным лицам пьесы» [8].

Обилие бытовых эпизодов, не связанных с развитием действия, отмечали и другие критики.

«Председателя управы г. Чехов заставляет выпивать по рюмке каждые 5 минут и запивать водку холодной водой...

‹...› А гости, гости... ‹...› Что это за люди, зачем они здесь?.. ‹...› А гостиная наполняется новыми

---

[5] *Игла ‹П. А. Андреевский›*. «Иванов» (драма в 4-х действиях А. Чехова). — «Киевское слово», 1889, 18 мая, № 676.

[6] ‹*Без подписи*›. Русский драматический театр. — «Север», 1889, 19 февраля, № 8, стр. 159.

[7] *А. Суворин*. «Иванов». Драма в 4 д. Антона Чехова. — «Новое время», 1889, 6 февраля, № 4649. Пьеса в целом в этой статье — первой в печати попытке связать творчество Чехова с его личностью и биографией — оценивалась весьма положительно. Чехов писал о ней автору 8 февраля 1889 г.: «Рецензия прекрасная; ценю ее на вес не золота, не алмазов, а своей души. Мое глубокое и искреннее убеждение: получил я гораздо больше, чем заслужил».

[8] *Ар*. Журнальные отголоски. — «Русские ведомости», 1889, 1 апреля, № 90.

субъектами, которые тоже стонут и вздыхают, хозяйка всем предлагает «крыжовника», а хозяин опоражнивает рюмку за рюмкой» [9].

«Иные пробуют <...> доказывать, что, однако, все это очень правдиво, жизненно, что и в жизни царит большею частью скука и что такое времяпрепровождение весьма обыденно. На это, однако, с полной справедливостью можно возразить, что ведь не все то, что встречается в жизни и что верно действительности, достойно воспроизведения на сцене: например, в жизни люди спят, проводят целые часы за картами и т. п., но на сцене, однако, вовсе не интересно было бы изображать без всяких слов в течение целого акта храп уснувших людей или молчаливую игру в карты» [10].

«Несколько растянутым и произвольным кажется четвертый акт <...>. Тут много лишних реплик, хотя нет ни одной плохой в смысле рисовки» [11].

«Посторонние бытовые эпизоды» обыгрываются и в пародии на «Иванова», напечатанной И. Грэком в «Осколках». Каждый акт пародийной пьесы начинается с такого «несценического» эпизода.

«Действие I

(*В саду у Иванова*)

У Иванова начинает болеть голова. <...>

Действие II

(*У Лебедевых*)

Лебедев показывает своим гостям изобретенный им способ запивать водку водой. <...>

Действие III

(*У Иванова*)

Занавес подымается слишком рано и зрителям неожиданно представляется картина, как гг. Далматов, Вар-

---

[9] *Кольцов.* Ум и правда. — «Гражданин», 1889, 24 февраля, № 54.
[10] *Игла <П. А. Андреевский>.* «Иванов» (драма в 4-х действиях А. Чехова).
[11] *Н. Ладожский <В. К. Петерсен>.* Критические наброски. Пьесы Ан. Чехова. — «СПб. ведомости», 1897, 6 мая, № 121.

ламов и Свободин пьют на сцене водку. Актеры, не потеряв присутствия духа, продолжают пить водку, как будто это так и надо по пьесе, и разговаривают об огурцах и прочей закуске»[12].

Те же претензии предъявлялись критикой и по поводу следующего драматического сочинения Чехова — пьесы «Леший». Здесь тоже не идущих к делу сцен оказалось не меньше. В пьесе, писал Н. П. Кичеев, «много бесцельных эпизодов (как, напр., появление Дядина в третьем акте) <...>, известное однообразие приемов (завтрак в первом действии, ужин во втором, чаепитие в четвертом)»[13].

Автор обвинялся в небрежении вечными законами драмы и искусства вообще.

«Искусство состоит не в простом воспроизведении действительной жизни. Тогда не было бы надобности в искусстве. Фотография заменяла бы живопись, судебные и полицейские протоколы заменяли бы литературу. <...> Всего досаднее, что г. Чехов не хочет знать законов драмы. <...> Он притворяется, что не знает, как важно время, и тратит это время на бесконечные разговоры. Знаете ли, в чем проходит первый акт? Он весь проходит в именинном завтраке, сервированном в саду... <...> Каждый приезжающий сначала закусывает, потом садится за завтрак. <...> В четвертом, последнем акте все действующие лица снова собираются вместе. <...> Совершенно как в первом акте накрывается стол, расставляется привезенная провизия и происходит трапезование»[14].

«Автор, может быть, увлекся идеей — перенести на сцену будничную жизнь, как она происходит в большинстве случаев. Это — положительно заблуждение. Ведь <...> произведение тем выше, чем его идеи и факты содержательнее, чем их внутреннее значение шире и идейнее. А повседневные разговоры за выпивкой и закуской каждому надоели и дома и у знакомых, и для того, чтобы

---

[12] *И. Грэк* <*В. В. Билибин*>. «Иванов». — «Осколки», 1889, 11 февраля, № 7, стр. 4.

[13] *Никс.* Театр и музыка. Театр Абрамовой: «Леший», комедия А. П. Чехова. — «Новости дня», 1890, 1 января, № 2334.

[14] *С. Васильев* <*С. В. Флеров*>. Театральная хроника. — «Московские ведомости», 1890, 1 января, № 1.

услышать десять раз, как другие справляются о чужом здоровье и иногда перeругиваются, вовсе не надо идти в театр и перетерпеть четыре акта «комедии». Талант г. Чехова, несомненно, выше написанной им пьесы, и ее странные свойства объясняются, вероятно, спешностью работы или печальным заблуждением относительно самых неизбежных свойств всякого драматического произведения» [15].

Похожие высказывания сопровождали и другие пьесы Чехова; особенно много их было после провала «Чайки» в Александринском театре в октябре 1896 г.

Но в начале 900-х годов тон по отношению к чеховским пьесам в целом изменился. Как писал современник, «период борьбы для Чехова прошел. Чехов стал драматургом-классиком» [16].

Причин было много. Росла слава Чехова. Менялось искусство; на арену выступали новые литературные и художественные течения, широкая публика познакомилась с западноевропейской «новой драмой» — Г. Ибсеном, Г. Гауптманом; чеховские пьесы с успехом поставил Московский художественно-общедоступный театр.

Драматургия Чехова, в отличие от его прозы, еще при жизни автора дождалась признания права на свою необычную форму. С этой формой примирились. После премьеры «Трех сестер» в январе 1901 г. редкая статья обходилась без рассуждений об отсутствии интриги, будничности ситуаций, «настроении» и т. п.

Положительно оцениваться стало уже и то, что недавно вызывало больше всего нареканий, — обилие «побочных», «посторонних» драматическому действию эпизодов.

Но эта особенность чеховской драмы не была понята как принципиально новое художественное мышление.

Покажем это на двух — но очень характерных — примерах. В 1901 г. в «Новом времени» была помещена статья о драматургии Чехова. Ее автор подробно разбирал все пьесы с точки зрения присутствия в них «лишнего». В «Дяде Ване» персонажи «пьют чай, водку, закусывают,

---

[15] *Ив. Иванов.* Театр г-жи Абрамовой. «Леший», комедия в 4-х д. г. Чехова. — «Артист», 1890, кн. VI (февраль), стр. 124—125.

[16] *Д. Философов.* Театральные заметки. «Чайка». — «Мир искусства», 1902, т. VIII, № 11, стр. 47.

танцуют, играют на гитаре <...> Этими посторонними драматической идее образами пьеса переполнена на девять десятых своего объема»[17]. В «Трех сестрах», продолжает Ченко, «опять тот же целый ряд эпизодов, разговоров <...>, не находящихся ни в какой связи с драматическими действиями и положениями пьесы ... <...>. Какое отношение к драме имеет спор о том, что такое черемша и чехартма? Или <...> все замечания Чебутыкина, вроде того, что Бальзак венчался в Бердичеве?.. <...> Ясно, что Чехов не так близорук, чтобы не понять действительного значения вводных элементов драмы и что наполнил он ими свою драму не без умысла и цели»[18].

Далее автор статьи объясняет, в чем, с его точки зрения, смысл такого построения драмы: «Все эти, как будто вводные, типы, сцены, действия, положения и разговоры на самом деле с огромным искусством, свойственным таланту Чехова <...> в совершенстве выражают одну только идею — личное пессимистическое настроение автора, его глубокое отрицательное отношение к жизни. <...> В пьесах Чехова нет ничего случайного: все образы, даже, по-видимому, случайные и мелкие, с большим искусством подогнаны к одной мысли автора, к одной его основной тенденции»[19]. Все «посторонние» эпизоды — преподносит ли «бог знает зачем» Чебутыкин Ирине самовар, разбивает ли часы, забывает ли Наташа свечу на столе — служат этой единой тенденции.

Второй отзыв — более поздний и достаточно известный. Это слова В. И. Немировича-Данченко: «Я говорю об этой почти механической связи отдельных диалогов. По-видимому, между ними нет ничего органического. Точно действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на ращение волос, о новом батарейном командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, какая была в прошлом году погода в этот день, далее будут говорить о том, как на телеграф пришла женщина и не знала адреса той, кому она хотела послать телеграмму, а с но-

---

[17] *Ченко*. Три драмы А. П. Чехова. — «Новое время», 1901, 27 марта, № 9008.
[18] Там же.
[19] Там же.

вой прической Ирина похожа на мальчишку, до лета еще целых пять месяцев, доктор до сих пор не платит за квартиру, пасьянс не вышел, потому что валет оказался наверху, чехартма — жареная баранина с луком, а черемша — суп, и спор о том, что в Москве два университета, а не один и т. д. и т. д. Все действие так переполнено этими, как бы ничего не значащими, диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубоко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой»[20].

Общее в этих высказываниях — мысль об «одной тенденции», «одном настроении». Подобные утверждения находим в большинстве работ о драматургии Чехова.

Рассуждения этого типа так или иначе всегда говорят об одном: в драмах Чехова за внешне незначительными эпизодами скрывается *нечто*. В зависимости от эпохи, личности критика, «социального заказа» и т. п. это *нечто* меняется. Оно может называться «настроение», «обыденность», «скука жизни», «лиризм», «пошлость мелочей», «вера в будущее». Но не меняется самый характер утверждения: если эпизоды не связаны между собой и не выражают прямо смысл событий или характера, то они выражают что-то другое, столь же единое и ощутимое. Посылка эта, признавая как будто новаторство Чехова, на самом деле исходит из дочеховских представлений — что все предметы и эпизоды драмы целесообразны если не в одном, то в другом смысле, который обнаруживается *под* и *за* ними.

Но «случайные» эпизоды у Чехова — не оболочка, под которой непременно есть что-то совсем другое, что увидеть эта оболочка мешает. Случайное не облекает главное, как скорлупа, которую нужно отшелушить, чтобы добраться до ядра. Случайное существует рядом с главным и вместе с ним — как самостоятельное, как равное. Оно — неотъемлемая часть чеховской картины мира.

---

[20] *В. И. Немирович-Данченко*. Предисловие к кн.: *Н. Эфрос*. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пг., 1919, стр. 9—10.

Случайное в чеховской драматической системе многообразно и беспорядочно, как разнообразно и хаотично само бытие. Оно не может иметь единого смысла, единого «подтекста», «настроения». Оно так же семантически и эмоционально разнообразно, как то существенное, рядом с которым оно живет в изображенном мире.

Существенное и индивидуально-случайное, ежеминутно рождаемое бытием каждый раз в новом, непредугадываемом обличье, — это две самостоятельные сферы; человек принадлежит обеим. Происходят важные события, решаются судьбы — люди действуют и говорят об этом. Но люди заняты не только тем, что решает их судьбы, и говорят не только о кардинальных вопросах бытия. Они делают еще и свои обычные будничные дела и обсуждают их; они обедают и «носят свои пиджаки». Освободиться от этого человек не может. Поэтому, по Чехову, писатель не должен стремиться к усечению в своих картинах этой сферы жизни — но к ее сохранению.

В чеховской драме приемы композиции эпизодов близки к приемам его прозы. Сцены, необходимые для фабулы, постоянно перемежаются эпизодами необязательными. Во втором действии «Вишневого сада» после появления Трофимова, Ани и Вари возникает разговор о «гордом человеке». Трофимов произносит монолог о труде. Лопахин говорит о том, «как мало честных, порядочных людей». Эпизод завершает реплика Любови Андреевны о том, что «великаны только в сказках хороши». Этот насыщенный мыслью и целеустремленный эпизод сменяется другим, состоящим из реплик «по поводу», не продолжающих ни одну из прежних тем и не начинающих тем новых. Даже появляющийся было Епиходов не пригождается для последующего — он куда-то уходит.

«В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре.

Любовь Андреевна. <...> (*Задумчиво.*). Епиходов идет ...

Аня (*задумчиво*). Епиходов идет.

Гаев. Солнце село, господа.

Трофимов. Да.

Гаев (*негромко, как бы декламируя*). О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и

равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь...

Варя (*умоляюще*). Дядечка!

Аня. Дядя, ты опять!

Трофимов. Вы лучше желтого в середину дуплетом.

Гаев. Я молчу, молчу».

Следующий эпизод посвящен похожим разговорам — они ведутся теперь вокруг звука от упавшей в шахте бадьи. Но затем появляется Прохожий; сцена с ним важна для характеристики Любови Андреевны.

Благодаря такой компоновке эпизоды отобранные, характеристические кажутся возникшими столь же непроизвольно, как и приведенный выше.

Но в пьесах Чехова рядом стоят эпизоды не только различные по «степени отобранности», разномасштабные, но и разноэмоциональные. Как и в прозе, где сообщение о смерти может соседствовать со смешной телеграммой («Душечка»), в драмах Чехова свободно сочетаются эпизоды комические и трагические. Это то самое сочетание фарса и трагедии, к которому так долго не могли привыкнуть критики чеховских пьес. Такое соположение эпизодов усиливает общее впечатление неотобранности жизненных случаев, которые в реальности могут встретиться в любой комбинации.

Особую роль в новой поэтике драмы играют паузы, о которых много писалось в литературе о драматургии Чехова. Как и многие другие приемы, этот тоже пришел из прозы — см., например, паузу в сцене чтения романа в «Ионыче» или паузу в ореандском эпизоде «Дамы с собачкой».

Паузы ослабляют концентрацию эпизодов, высокую во всякой драме. Ритм движения эпизодов замедляется, прерывается искусственная каскадность; впечатление неупорядоченности усиливается.

Как было неоднократно подсчитано, число пауз от пьесы к пьесе непрерывно растет [21].

---

[21] *Л. Коган.* Композиция пьес Чехова, 1944 (Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 1035, ед. хр. 1075); *Ad. Stender-Petersen.* Zur Technik der Pause bei Čechov. — In: «Anton Čechov. 1860—1960». Some essays. Leiden, 1960, S. 205—206.

Ко всему прочему мы помним, что каждый эпизод внутри (на предметном уровне — см. IV, 4) организован по случайностному принципу. Происходит своеобразное наложение и взаимоусиление однородных эффектов.

3

Из двух типов изложения фабульных событий — обобщенного и в виде конкретных эпизодов — более упорядоченным и условным будет первый.

Рассказывая о событиях жизни героя обобщенно, «от себя», не передавая деталей ситуаций, речей и действий героя, повествователь тем самым открыто отбирает наиболее важные звенья событий, опуская остальные.

Когда же событие представлено в виде драматизированного эпизода (или цепи эпизодов), то впечатление выборочности значительно меньше или его нет вообще: такой эпизод естественно стремится к полноте своего бытийного прообраза.

История чеховского героя строится по второму способу. Из каждого периода жизни берется конкретный эпизод (редко — два-три) и дается во всех своих индивидуальных подробностях. Промежуточные события излагаются кратко. Чеховская манера бежит безэпизодного изложения — в противоположность, например, тургеневской, которой свойственно открыто обобщенное изложение событий, когда целые периоды жизни персонажа представлены не в виде сцен-эпизодов, но в авторском рассуждении (Vorgeschichte почти всех героев тургеневских романов).

Чеховское же повествование, даже начавшись так, очень скоро перебивается живой сценой. Это относится даже к рассказам от 1-го лица, таким, как «Скучная история», «Ариадна», «О любви», по самой своей установке (рассказ неписателя) не требующих драматически построенных эпизодов. Рассказ «Анна на шее» начинается с небольшого сообщения повествователя о венчании и кратких сведений о новобрачных. Потом сразу идет сцена прощания на вокзале; затем сцена в купе — она перебивается воспоминаниями героини. Далее — эпизод на полустанке. За ним — краткое обобщенное сообщение об образе жизни героини. В описании обеда уже есть элементы драматизации; вслед за ним идет конкретный эпи-

зод обеда героини в прежней семье и т. д. Новый период в ее жизни начинается с рождественского бала. Этому эпизоду, изложенному развернуто, посвящена почти вся вторая часть рассказа; дальнейшие события жизни героини, данные в обобщенном изображении (они перебиваются сценой — Модест Алексеич и князь), занимают всего около двадцати строк: «После этого у Ани не было уже ни одного свободного дня, так как она принимала участие то в пикнике, то в прогулке, то в спектакле. Возвращалась она домой каждый день под утро <...> Денег нужно было очень много, но она уже не боялась Модеста Алексеича и тратила его деньги, как свои. <...> А Аня все каталась на тройках, ездила с Артыновым на охоту, <...> ужинала, и все реже и реже бывала у своих. . .»

Драматическим построением эпизода демонстрируется неотобранность его частей. Единственно, что может помешать такому впечатлению, — это ощущение выбранности эпизода *в целом*, его выделенности из ряда других как наиболее показательного или ощущение, что он вообще искусственно «создан»: воля автора может, например, свести в одно место героев, которые «естественным» путем туда никогда бы не попали. Сход героев в келье Зосимы («Братья Карамазовы» Достоевского) менее всего может служить иллюстрацией невмешательства авторской организующей руки. Есть художественные системы, где эта условность еще более обнажена.

Но у Чехова отсутствуют не только ситуации-смотры во вкусе Достоевского, а даже обычные рауты, где могут сойтись и выявить себя все герои — род сцен, охотно используемый Гончаровым, Тургеневым, Писемским, Толстым. Подобие таких сцен находим только в драмах Чехова. Но и здесь это не исключительное событие, а собрание действующих лиц по какому-нибудь «бытовому» поводу — по случаю приезда, обсуждения вопроса о покупке дачи в Финляндии, дня рождения и т. п. «Структура каждого акта, — пишет Ф. Фергюссон о пьесах Чехова, — базируется на более или менее точно обозначенной социальной причине» [22]. Эти бытовые сцены перебиваются бытовыми же деталями и не дают героям свободно скрестить оружие в споре.

---

[22] *F. Fergusson.* The idea of a theater. The art of drama in changing perspective. N. Y., 1953, p. 177.

В мире Чехова конкретные эпизоды ни в коей мере не созданы и не подобраны. Это — обед, визит, беседа в вагоне, на пароходе, в тарантасе, в бане, в купальне, в море, на улице; встреча в аптеке, в больнице, в гимназии, в суде, в церкви.

Складывающиеся ситуации не только не помогают выявить существенное в характере героя или событии, но препятствуют этому. Высказаться, пустить в ход, по выражению героя «Жены», «весь динамит», скопившийся в душах персонажей, мешает всё: прислуга, сослуживцы, больные, случайные посетители, мешает неожиданный дождь, волна, накрывшая с головой. Под этот общий принцип подводятся и многие ситуации совсем другого рода, например любовное объяснение, — ситуация, в литературе традиционно связанная с выявлением существенных сторон характера героя (этой традиции Чехов отдал дань в своих ранних вещах, а на пороге перелома — в рассказе 1887 г. «Верочка»). Доктор Старцев не может объясниться с Екатериной Ивановной, потому что ее причесывает парикмахер («Ионыч»); в «Учителе словесности» разговор героя с отцом Манюси, когда он просит ее руки, прерывает приход коновала. Фабула составляется почти сплошь из эпизодов такого типа. Исключения редки.

4

И все-таки рассказ Чехова состоит не только из эпизодов, которые случились всего однажды. В нем есть сцены, открыто представленные как отобранные из многих, наиболее показательные, содержащие черты, как указывает сам повествователь, общие для целого ряда однородных явлений.

«Он <...> часто приводил к себе обедать своего товарища Коростелева <...> За обедом оба доктора говорили о том, что при высоком стоянии диафрагмы иногда бывают перебои сердца, или что множественные нефриты в последнее время наблюдаются очень часто, или что вчера Дымов, вскрывши труп с диагностикой «злокачественная анемия», нашел рак поджелудочной железы» («Попрыгунья»).

Это не конкретная, но «типизированная» сцена. Рисуется не какой-то разговор, раз бывший, а перечис-

ляются наиболее частые темы разговоров многих. Подробностей, сопутствовавших только *одному* из них, здесь нет.

Характеристическим, следовательно, будем считать эпизод, введенный словами, прямо эту характеристичность сигнализирующими: «часто», «обыкновенно», «всякий раз», «всегда», «так», «каждый раз» и др. Иногда их процент в общем количестве эпизодов значителен. Так, в «Попрыгунье» про семь из двадцати эпизодов сказано, что это было «ежедневно» или «часто», то есть эпизодов, открыто квалифицированных повествователем в качестве характеристических, в рассказе более трети.

Но это не противоречит высказанному утверждению об устремленности чеховской прозы к конкретно-единичному. Дело не в материале, но в форме. Разгадка — в стилистическом оформлении таких эпизодов.

Приведенная выше сцена из «Попрыгуньи» имеет продолжение. «После обеда Коростелев садился за рояль, а Дымов вздыхал и говорил ему:

— Эх, брат! Ну, да что! Сыграй-ка что-нибудь печальное.

Подняв плечи и широко расставив пальцы, Коростелев брал несколько аккордов и начинал петь тенором «Укажи мне такую обитель, где бы русский мужик не стонал», а Дымов еще раз вздыхал, подпирал голову кулаками и задумывался».

Продолжение сцены не похоже на ее начало. Она приобрела некие новые черты — черты единственности. Коростелев вряд ли каждый раз пел одну и ту же песню, а Дымов — вздыхал ровно два раза. Обобщенному эпизоду присвоены подробности индивидуального.

Еще отчетливей это видно в идущем следом эпизоде «Попрыгуньи».

«Каждое утро она просыпалась в самом дурном настроении <...> Но, напившись кофе, она <...> вспоминала разговоры своих знакомых о том, что Рябовский готовит к выставке нечто поразительное, смесь пейзажа с жанром, во вкусе Поленова, отчего все, кто бывает в его мастерской, приходят в восторг <...> Вспомнив про многое и сообразив, Ольга Ивановна одевалась и в сильном волнении ехала в мастерскую к Рябовскому. Она заставала его веселым и восхищенным своею, в самом деле, великолепною картиной, он прыгал, дурачился <...>

Ольга Ивановна <...> из вежливости простаивала перед картиной молча минут пять и, вздохнув, как вздыхают перед святыней, говорила тихо:

— Да, ты никогда не писал еще ничего подобного. Знаешь, даже страшно».

Очевидно, что Ольга Ивановна не «каждое утро» видела у Рябовского картину «во вкусе Поленова», перед которой бы он «прыгал и дурачился».

Особенно явно несовпадение вводящих слов повествователя с последующей формой изложения в случаях, когда достаточно полно приводятся речи персонажей.

«Почти каждый день к ней приходил Рябовский <...>. Когда она показывала ему свою живопись, он засовывал руки глубоко в карманы, крепко сжимал губы, сопел и говорил:

— Так-с... Это облако у вас кричит: оно освещено не по-вечернему. Передний план как-то сжеван и что-то, понимаете ли, не то... А избушка у вас подавилась чем-то и жалобно пищит... надо бы угол этот потемнее взять. А в общем не дурственно... Хвалю».

Поэтому острее всего несоответствие между «сигналом характеристичности» и качеством самого эпизода ощущается в развернутых диалогических сценах.

«В пятом часу она обедала дома с мужем. <...> Она то и дело вскакивала, порывисто обнимала его голову и осыпала ее поцелуями.

— Ты, Дымов, умный, благородный человек, — говорила она, — но у тебя есть один очень важный недостаток. Ты совсем не интересуешься искусством. Ты отрицаешь и музыку, и живопись.

— Я не понимаю их, — говорил он кротко. — Я всю жизнь занимался естественными науками и медициной, и мне некогда было интересоваться искусством.

— Но ведь это ужасно, Дымов!

— Почему же? Твои знакомые не знают естественных наук и медицины, однако же ты не ставишь им этого в упрек. У каждого свое. Я не понимаю пейзажей и опер <...>».

Еще один пример из «Палаты № 6»: «К вечеру обыкновенно приходит почтмейстер Михаил Аверьяныч. <...> Разговор всегда начинает доктор.

— Как жаль, — говорит он медленно и тихо, покачивая головой и не глядя в глаза собеседнику (он никогда

не смотрит в глаза), — как глубоко жаль, уважаемый Михаил Аверьяныч, что в нашем городе совершенно нет людей, которые бы умели и любили вести умную и интересную беседу <...>.

— Совершенно верно. Согласен.

— Вы сами изволите знать, — продолжает доктор тихо и с расстановкой, — что на этом свете все незначительно и неинтересно, кроме высших духовных проявлений человеческого ума. Ум проводит резкую грань между животным и человеком <...>.

— Эх! — вздыхает Михаил Аверьяныч. — Захотели от нынешних ума!

И он рассказывает, как жилось прежде здорово, весело и интересно <...> А Кавказ — какой удивительный край! А жена одного батальонного командира, странная женщина, надевала офицерское платье и уезжала по вечерам в горы, одна без проводника. Говорят, что в аулах у нее был роман с каким-то князьком...».

Рябовский не всякий день говорил про облако и избушку; не за каждым обедом Ольга Ивановна упрекала Дымова в одинаковых выражениях в том, что он отрицает искусство; Михаил Аверьяныч не рассказывал, как маньяк, все одну и ту же историю про жену батальонного командира. Совершенно очевидно, что всем этим эпизодам приданы черты уникальности. Каждый из них со всеми его случайными, возникшими только в данной ситуации подробностями, мог произойти лишь один раз.

Вводящие слова повествователя («обыкновенно», «каждый день»), настоящее и прошедшее несовершенное глаголов («говорил», «говорит») — сигналы «типизированности» эпизода. Но при этом он обладает всеми особенностями однократного, «живого» эпизода.

Обобщенность гасится построением.

Сцена превращается в конкретную ситуацию во всей неповторимости сочетания ее подробностей — сочетания, которое бывает лишь однажды. Это происходит почти всегда. «Типизированные» сцены, вроде беседы докторов в «Попрыгунье», встречаются редко. Все остальные — неизмеримо чаще.

К четырнадцати конкретным эпизодам «Попрыгуньи» можно добавить и остальные семь. Нить конкретного случайностного изображения, таким образом, этими эпизодами не прерывается.

Но, может быть, она прерывается во время изложения повествователем событий в их общем, безэпизодном виде? Такой тип повествования таит большие возможности для внесения авторского обобщения и оценки.

Этого не происходит. Возможности не используются. Напротив, делается все, чтоб авторского обобщения избежать. Повествование о событиях впитывает индивидуальные, временные, зависящие от ситуации оценки героя (см. в этой связи о повествовании в «Попрыгунье» — гл. II, 7).

Еще в 60-х годах в критике противопоставлялась «старинная» и «новая» манеры повествования в русской литературе XIX в.[23].

Старинная — та, где излагается «побольше от автора и *в общих чертах* и поменьше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц», где дается «прямой, простой, несколько даже растянутый и медлительный или, наоборот, слишком сокращенный рассказ от лица автора».

Новая — манера «нынешней сценичности изложения», когда «все место занято разговорами, движениями и мелкими выходками самих действующих лиц».

К новой манере К. Леонтьев относил, в частности, Льва Толстого. Эта манера — отказ от обобщенного «собственно своего рассказа автора» в пользу драматизированных эпизодов, — став тенденцией в русской прозе XIX в., нашла свое предельное выражение в повествовании Чехова с его пристальным вниманием к единичному и случайному.

5

Среди недостатков манеры Чехова современная критика издавна числила немотивированность многих — и часто главных — фабульных ходов его произведений. Фабулы его рассказов и повестей вызывали многочисленные вопросы.

«Зачем было «неизвестному человеку» переодеваться в лакея, если уже с первой страницы рассказа ясно, что мировоззрение его переменилось, что им овладела страст-

---

[23] *К. Леонтьев.* Собр. соч., т. 8, М., Изд. В. М. Саблина, 1912, стр. 320—322.

ная, раздражающая жажда обыкновенной жизни, душевного покоя, здоровья, сытости? В чем собственно заключалось мировоззрение этого «неизвестного человека»? ‹...› Кто такая Красновская? Каким образом в ее обыкновенную, обывательскую любовь нежданно-негаданно замешались какие-то высшие идейные элементы? Ничто не объяснено, не мотивировано, вся драма построена фальшиво, произвольно, туманно...»[24].

«Замысел автора, конечно, очень оригинален, но в нем трудно не усмотреть элемента нелепости. С какой стати образованный человек, лейтенант флота, будет служить лакеем у какого-то шалопайничающего петербургского бюрократа? ‹...› Как, например, разрешит г. Чехов такой вопрос: его герой поступает в лакеи с целью вызнать что-то важное для «его дела». Ничего не вызнав, он остается лакеем и ведет совершенно бессмысленную жизнь, очевидно, забыв о своем важном деле. Но могло ли случиться нечто подобное, раз дело действительно важное? Г. Чехов не обратил внимания на эту сторону вопроса и весь предался измышлению всевозможных неправдоподобных эпизодов»[25].

«Г. Чехов поставил свою героиню в какую-то искусственную обстановку, в которой она видит только двух-трех несимпатичных ей людей. Почему же она никого другого не видит? Неизвестно. Почему она не живет в Москве или в Петербурге? Неизвестно»[26].

Заметнее всего для современников эта немотивированность была в драматических сочинениях Чехова. По поводу каждой пьесы недоуменные вопросы шли уже целыми сериями.

«Прежде всего, кто таков Иванов? Отчего жизнь его разбита? Почему он не может вернуть себе душевного равновесия, энергии и уверенности? На что истратил он свои огромные силы?»[27]

«Почему беллетрист Тригорин живет при пожилой актрисе? Почему он ее пленяет? Почему чайка в него

---

[24] *А. Волынский.* Литературные заметки. — «Северный вестник», 1893, № 5, стр. 141.

[25] *К-ский ‹К. П. Медведский›.* Наша журналистика. — «Наблюдатель», 1893, № 4, стр. 228—229.

[26] *W.* Летопись современной беллетристики. А. П. Чехов. «Бабье царство». — «Русское обозрение», 1894, № 10, стр. 899.

[27] *Дон-Б ‹В. Л. Лашков›.* Театр и музыка. Городской театр. — «Одесский вестник», 1889, 30 апреля, № 113.

влюбляется? Почему актриса скупая? Почему сын ее пишет декадентские пьесы? Зачем старик в параличе? <...> Отчего доктор говорит, что лопнула банка с эфиром, когда произошло самоубийство?..»[28].

Особенно усиленно вопрос о немотивированности дебатировался в критике в связи с пьесой «Три сестры». Речь шла даже не столько обо всей пьесе (хотя были и такие высказывания[29]), сколько об одном ее мотиве: сестры страстно хотят в Москву, постоянно об этом говорят, но не едут туда, хотя им как будто ничто не мешает это сделать.

Часть критики, по традиции, возмущалась «нелепостью» этой никак не объясненной автором ситуации.

«Мы не видим <...> реальной причины, — утверждал, например, А. И. Богданович, — которая мешала бы им осуществить свою мечту́. Сестры обеспечены, прекрасно воспитаны и образованы, знают три иностранных языка...»[30]. И. Н. Игнатов писал о «малопонятности» «заявления» «свободных, обеспеченных, бессемейных, не связанных какой-либо деятельностью людей о препятствиях для перемены жительства»[31].

---

28 *Homo novus* <*А. Р. Кугель*>. «Чайка». — «Петербургская газета», 1896, 19 октября, № 289. Все эти вопросы очень напоминают те, которые задавались Пушкину по поводу фабулы первого его эпического произведения: «Зачем финн дожидался Руслана? <...> Зачем Фарлаф с своею трусостию поехал искать Людмилу? <...> Зачем Черномор, доставши чудесный меч, положил его на поле, под головою брата; не лучше ли было взять его домой? Зачем будить двенадцать спящих дев и поселять их в какую-то степь, куда, не знаю как, заехал Ратмир? Долго ли он пробыл там? Куда поехал? Зачем сделался рыбаком?» (*А. С. Пушкин*. Полное собр. соч. в десяти томах, т. IV. Изд. 2-е. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 495—497). Недоумения вызывали фабулы и других пушкинских вещей. Теперь ситуация повторялась; в этом хотелось бы видеть типологическую общность некоторых сюжетно-фабульных принципов Пушкина и Чехова (о «пушкинском» в изображении человека у Чехова см. дальше — гл. V, 10).

29 Так, М. С. Ольминский писал о «неестественности и немотивированности действия» пьесы, считая, что она, «с реалистической точки зрения», не выдерживает «никакой критики» (*Степаныч*. Литературные противоречия. — «Восточное обозрение», 1901, 29 июля, № 168).

30 *А. Б*. Московский художественный театр. — «Мир божий», 1901, № 4, стр. 6.

31 *И*. Новости литературы. — «Русские ведомости», 1901, 20 марта, № 78.

Но обстановка уже изменилась; к драматургии Чехова теперь относились иначе (см. гл. V, 2). Требовавшие подробной и ясной мотивировки были скорей в меньшинстве. Немотивированность уже осознавалась как черты новой художественной манеры; эту черту уже пытались объяснить. Объясняли ее «символизмом Чехова».

«Москва», к которой стремятся сестры <...> — это не та «России дочь любима», равной которой не могли найти любители русской старины: это — символ далекого и лучезарного идеала, к которому в тоске направляются думы страдающих»[32].

«Стремление трех сестер в Москву <...> своим символизмом, своей немотивированностью очень напоминает ибсеновский прием»[33].

«Пьеса эта, оставаясь реалистическою по своему содержанию, не лишена символизма. Символом в ней является стремление трех сестер в Москву. <...> Москва — мираж, марево, являющееся путнику в безнадежной пустыне как видение лучшей жизни, «существующей за ее пределами»[34]. «Эта «Москва» имеет, как справедливо замечали в критике, несколько символическое значение»[35].

Как широко распространилось такое понимание — в самых общих и нередко поверхностных формах — показывает его проникновение в ежедневные газетные юмористические обозрения; фельетонисты уже бойко рассуждают о новых веяниях с непосвященным читателем.

«— В Москву! — говорит Ирина. <...>

— Сели бы да поехали, — говорит недоумевающий зритель. — Девушки вы умные, бойкие, своим трудом живете. Опять же пенсия, опять же дом... Катай, чего смотреть! ..

И опять вы не правы, господин зритель»[36].

---

[32] *И.* <*И. Н. Игнатов*>. Театр и музыка. «Три сестры», драма в 4-х действиях, соч. А. П. Чехова. — «Русские ведомости», 1901, 2 февраля, № 33.

[33] *-бо-* <*С. Б. Любошиц*>. Чеховские настроения. — «Новости дня», 1901, 2 февраля, № 6360.

[34] <*Без подписи*>. Московский художественный театр. — «Нива», 1901, 8 апреля, № 14, стр. 278.

[35] *П. Перцов.* «Три сестры». — В кн.: *П. Перцов.* Первый сборник. СПб., 1902, стр. 189.

[36] *Пэк* <*В. А. Ашкинази*>. Кстати. — «Новости дня», 1901, 2 февраля, № 6360.

«...Что же за невидаль такая Москва? По нынешнему тарифу это очень дешево стоит.

— Ах, друг мой, объяснял мне приятель, — ведь это не станция Москва-пассажирская или Москва-товарная. Это — Москва-символическая... На такую станцию еще билетов не продают...» [37].

Исключительно как художественный феномен проницательно объяснил немотивированность этой ситуации Л. С. Выготский в книге «Психология искусства», написанной в 1925 г. Л. Выготский, резюмируя высказывания критиков, расценивающих «Три сестры» как «драму железнодорожного билета» (правда, он был уверен, видимо, что так оценивала ситуацию пьесы *вся* критика), писал: «В драме Чехова <...> устранены все те черты, которые могли бы хоть сколько-нибудь разумно и материально мотивировать стремление трех сестер в Москву, и именно потому, что Москва является для трех сестер только конструктивным фактором, а не предметом реального желания, — пьеса производит не комическое, а глубоко драматическое впечатление. <...> Москва трех сестер <...> остается немотивированной, как немотивированной остается невозможность для сестер попасть туда, и, конечно, именно на этом держится все впечатление драмы» [38].

В соответствии с целями своего исследования (установить законы психологии искусства) Л. Выготский объяснял, какой художественный эффект — в самом общем смысле — дает включение этого ирреального мотива.

Подходя с точки зрения наших задач, мы можем сказать, что подобные немотивированные ситуации, как и многие другие непривычные для современников приемы Чехова, призваны служить общему впечатлению случайностности изображенного мира. Это, так сказать, случайностный подход в его обнаженном и крайнем виде. Не только не проясняется, почему сестры не едут в Москву, — нет и попытки такого объяснения; автор открыто от нее уклоняется. Причина неизвестна; он и не пробует ее установить. Показано, что в художественную модель могут быть включены не только мотивы вполне

---

[37] *Квидам* <*А. Р. Кугель*>. Петербург. — «Новости дня», 1901, 3 марта, № 6363.

[38] *Л. С. Выготский*. Психология искусства. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1968, стр. 298—299.

объяснимые, причинно ясные, но и такие, появление которых непонятно. Эти мотивы манифестируют ту сложность мира, которая всегда предполагает возможность самых необъяснимых и неожиданных явлений.

6

Основу фабулы художественного произведения в дочеховской литературе составлял событийный ряд.

Что такое событие в художественном произведении?

Мир произведения находится в определенном равновесии. Это равновесие может быть показано: в самом начале произведения — как расширенная экспозиция, предыстория; в любом другом его месте; вообще может не быть дано явно, развернуто, а лишь подразумеваться. Но представление о том, что́ такое равновесие данного художественного мира, тем или иным способом дается всегда.

Событие — некий акт, это равновесие нарушающий (например, любовное объяснение, пропажа, приезд нового лица, убийство), такая ситуация, про которую можно сказать: до нее было так, а после — стало иначе. Оно — завершение цепи действий персонажей, его подготовивших. Одновременно оно — тот факт, который выявляет существенное в персонаже. Событие — центр фабулы. Для литературной традиции обычна такая схема фабулы: подготовка события — событие — после события (результат).

К числу «чеховских легенд» относится утверждение о бессобытийности его поздней прозы. Существует уже большая литература на тему, как в рассказах и повестях Чехова «ничего не случается».

Но это не так. В «Моей жизни» герой женится, переживает смерть сестры, разрыв с женой; в повести «В овраге» сажают в тюрьму Анисима, у Липы убивают ребенка; в рассказе «Страх» муж видит, как его жена выходит ночью из комнаты его лучшего друга; в «Доме с мезонином» художника разлучают с Мисюсь; дядя Ваня стреляет в профессора; в рассказе «Супруга» муж обнаруживает у жены телеграмму от любовника. Событий не меньше, чем у других писателей.

Но мнение о бессобытийности Чехова, видимо, на чем-то основано.

Показателем значительности события является существенность его результата. Событие ощущается как тем крупнейшее, чем больше отличается отрезок жизни до него от последующего.

У большинства событий в мире Чехова есть одна особенность: они ничего не меняют.

Это относится к событиям самого различного масштаба.

В третьем действии «Чайки» между матерью и сыном происходит такой диалог:

«Треплев. <...> Я талантливее вас всех, коли на то пошло! (*Срывает с головы повязку.*) Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! <...>

Аркадина. Декадент!..

Треплев. Отправляйся в свой милый театр и играй там в жалких, бездарных пьесах!

Аркадина. Никогда я не играла в таких пьесах. Оставь меня! Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал!

Треплев. Скряга!

Аркадина. Оборвыш!

Треплев садится и тихо плачет.

Аркадина. Ничтожество! <...>»

С обеих сторон нанесены тяжкие оскорбления. Но следом же идет сцена вполне мирная; во взаимоотношениях персонажей ссора ничего не изменяет.

В рассказе «У знакомых» Подгорин говорит Сергею Сергеичу:

«— И ради бога, перестаньте воображать, что вы идеалист. Вы такой же идеалист, как я индюк. Вы просто легкомысленный, праздный человек, и больше ничего».

Далее разговор принимает еще более острый характер. Подгорин заявляет, что Сергей Сергеич «наделал массу зла», тот рыдает, Подгорин говорит, что «это противно», и т. п. В конце концов Подгорин ушел и «хлопнул дверью». Но вскоре он уже жалеет, что «был так суров». И разговор никак не сказывается на отношении его к Сергею Сергеичу, на тоне их последующей беседы.

В центре рассказа «Супруга» — эпизод с телеграммой любовника, найденной мужем. Вокруг него группируется

все. На него проецируются предшествующие события, с ним связаны размышления героя: «как это он, сын деревенского попа, по воспитанию — бурсак, простой, грубый и прямой человек, мог так беспомощно отдаться в руки этого ничтожного, лживого, пошлого, мелкого, по натуре совершенно чуждого ему существа». Но все это ни к чему не приводит. Рассказ кончается так: «Когда в одиннадцать часов он надевал сюртук, чтобы ехать в больницу, в кабинет вошла горничная.

— Что вам? — спросил он.

— Барыня встали и просят двадцать пять рублей, что вы давеча обещали».

Это — единственный результат всей ночной сцены. Он показывает, что все останется по-старому.

Финал «Попрыгуньи» также говорит о том, что, несмотря на трагические события, в жизни Ольги Ивановны вряд ли что изменится. И после смерти Дымова она чувствует и мыслит в прежних категориях: «что он редкий, необыкновенный, великий человек, и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх...» Известно замечание Толстого о героине рассказа: «И как чувствуется, что после его смерти она будет опять точно такая же» [39].

Персонажи рассказа «Страх», супруги, после всего, что произошло, «продолжают жить вместе». Не изменяется общая картина жизни и в финале повести «В овраге». Герой «Моей жизни» после всех событий продолжает делать то, что делал до них, — красить крыши. Финальная сцена с Анютой Благово возвращает читателя к началу — похожая сцена была раньше, в главе пятой.

Неизменность бытия, его независимость от частных событий и судеб обнаженно представлена в одном из последних — и лучших — чеховских рассказов, «Архиерее».

В самом начале эта мысль явлена в микрокосме: «И почему-то слезы потекли у него по лицу. <...> Слезы заблестели у него на лице, на бороде. Вот вблизи еще кто-то заплакал, потом дальше кто-то другой, потом еще и еще, и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем. А немного погодя, минут через пять, монашеский хор пел, уже не плакали, все было по-прежнему».

---

[39] *Л. Н. Толстой*. Полн. собр. соч., т. 56. М., 1937, стр. 555.

По этой микромодели строится и весь рассказ. Начинается он с описания всенощной в вербное воскресенье, праздничной толпы, звона колоколов. До пасхи прошло немного времени, но случилось многое: умер преосвященный Петр. Но все так же волнуется толпа, радостно гудят колокола.

«. . . преосвященный приказал долго жить.

А на другой день была пасха. В городе было сорок две церкви и шесть монастырей; гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило. <. . .> На главной улице после полудня началось катанье на рысаках, — одним словом, было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем».

Да и сама жизнь преосвященного Петра — оставила ли она след, изменила ли что-нибудь в последующем?

«Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного <. . .>, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят. . .

И ей в самом деле не все верили».

Так кончается рассказ. И теперь начальная сцена в церкви — с завершающими словами «все было по-прежнему» — ощущается как некое осуществившееся предчувствие.

Все, как и прежде, остается после выстрела дяди Вани («Дядя Ваня»):

«Войницкий. Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше. Все будет по-старому».

Последняя сцена показывает ту жизнь, которая была до приезда профессора и которая снова готова продолжаться, хотя не утих еще звон бубенцов уехавшего.

«Войницкий (*пишет*). «2-го февраля масла постного 20 фунтов. . . 16-го февраля опять масла постного 20 фунтов. . . Гречневой крупы. . .»

Пауза.

Слышны бубенчики.

Марина. Уехал.

Пауза.

Соня (*возвращается, ставит свечу на стол*). Уехал.

Войницкий (*сосчитал на счетах и записывает*). Итого... пятнадцать... двадцать пять...

Соня садится и пишет.

Марина (*зевает*). Ох, грехи наши... <...>

Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок».

Возвращается исходная ситуация, равновесие восстановлено.

По законам дочеховской литературной традиции размер события адекватен размеру результата. Чем больше событие, тем значительнее ожидается результат, и обратно.

У Чехова, как мы видим, результат равен нулю. Но если это так, то и само событие как бы равно нулю, то есть создается впечатление, что события не было вообще. Именно это читательское впечатление и есть один из источников поддерживаемой многими легенды о бессобытийности рассказов Чехова. Второй источник — в стиле, в форме организации материала.

7

В чеховских фабулах существуют, разумеется, не только нерезультативные события. Как и в других художественных системах, в мире Чехова есть события, движущие фабулу, существенные для судеб героев и произведения в целом. Но есть некая разница в их сюжетном оформлении.

В дочеховской традиции результативное событие выделено композиционно.

В «Андрее Колосове» Тургенева завязка всего рассказа — вечер, в который Колосов явился к рассказчику. Значительность этого события в повествовании предварена: «В один незабвенный вечер...»

Часто предуготовление у Тургенева дается еще более развернуто и конкретно; оно излагает программу будущих событий: «Как вдруг совершилось событие, рассеявшее, как легкую дорожную пыль, все те предположения и планы» («Дым», гл. VII).

Сигналом повествователя предупреждается событие у Гончарова. «Илья Ильич кушал аппетитно и много, как в Обломовке, ходил и работал лениво и мало, тоже как в Обломовке. Он, несмотря на нарастающие лета, беспечно пил вино, смородиновую водку и еще беспечнее и подолгу спал после обеда.

Вдруг все это переменилось.

Однажды, после дневного отдыха и дремоты...» («Обломов», ч. IV, гл. IX).

Полны многозначительности, загадочности предварения будущих событий у Достоевского: «Катастрофа, приближение которой я тогда предчувствовал, наступила действительно, но во сто раз круче и неожиданнее, чем я думал. Все это было нечто странное, безобразное и даже трагическое, по крайней мере, со мной. Случились со мною некоторые происшествия — почти чудесные; так по крайней мере я до сих пор гляжу на них, — хотя на другой взгляд и особенно судя по круговороту, в котором я тогда кружился, они были только что разве не совсем обыкновенные. Но чудеснее всего для меня то, как я сам отнесся ко всем этим событиям. До сих пор не понимаю себя! <...> Право: нет-нет, да мелькнет иной раз теперь в моей голове: «Уж не сошел ли я тогда с ума и не сидел ли все это время где-нибудь в сумасшедшем доме, а может быть, и теперь сижу, — так что мне все это *показалось* и до сих пор только *кажется*...» («Игрок», гл. XIII).

Для Толстого обычны предуготовления другого толка — подчеркивающие философский, нравственный смысл предстоящего события.

Таково, например, авторское вступление к описанию смерти князя Андрея в «Войне и мире». «Болезнь его шла своим физическим порядком, но то, что Наташа называла: это сделалось с ним, случилось с ним два дня перед приездом княжны Марьи. Это была та последняя нравственная борьба между жизнью и смертью, в которой смерть одержала победу» (т. IV, ч. I, гл. XVI).

Ничего похожего нет у Чехова. Событие не подготавливается; ни композиционно, ни другими стилистическими средствами оно не выделяется. На пути читателя нет указателя: «Внимание: событие!»

Неожиданна и мимолетна первая встреча художника с сестрами Волчаниновыми («Дом с мезонином»):

«Однажды, возвращаясь домой, я нечаянно забрел в какую-то незнакомую усадьбу <...> у белых каменных ворот, которые вели со двора в поле, у старинных крепких ворот со львами, стояли две девушки». Но и следующая встреча, послужившая началом всех дальнейших событий, подготовлена в повествовании не более тщательно: «Как-то после обеда, в один из праздников, мы вспомнили про Волчаниновых и отправились к ним в Шелковку».

Знакомство главного героя «Ионыча» с семейством Туркиных, приведшее к неудачному роману, самому большому событию в рассказе, сначала как будто подготавливается: «И доктору Старцеву Дмитрию Ионычу, когда он был только что назначен земским врачом <...> тоже говорили, что ему, как интеллигентному человеку, необходимо познакомиться с Туркиными». Но происходит и знакомство, и первый визит совершенно между прочим.

«Как-то зимой на улице его представили Ивану Петровичу; поговорили о погоде, о театре, о холере, последовало приглашение».

«Весной, в праздник — это было Вознесение, — после приема больных, Старцев отправился в город, чтобы развлечься немножко и кстати купить себе кое-что. <...> В городе он пообедал, погулял в саду, потом как-то само собой пришло ему на память приглашение Ивана Петровича, и он решил сходить к Туркиным...»

В рассказе «Страх» тема ужаса героя перед жизнью, которая страшнее «загробных теней», основная тема рассказа, всплывает как будто совершенно непроизвольно. Герой вдруг начинает говорить об этом потому, что клочья тумана навели его «на мысль о привидениях и покойниках»: «Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света». Тема эта для него не неожиданна, она привычно-мучительна ему. Но введен этот важный разговор как возникший между прочим, по поводу чисто случайному, в нечаянно выдавшееся время после покупки в деревенской лавке «сыру, похожего на мыло, и окаменелой колбасы».

Герой «Ионыча» мог думать, собираться к Туркиным. Художник из «Дома с мезонином» мог после визита

Лиды ждать встречи с сестрами. Силин («Страх») мог хотеть высказаться всю жизнь. Но решение пойти к Туркиным у Старцева возникает вдруг, после сытного обеда и прогулки в саду; художник вспоминает о сестрах тоже случайно и тоже «после обеда»; чтобы высказаться, Силин должен был дождаться случайного повода...

Повествователь Чехова не может своею властью открыто свести героев. Встречи, завязки всех событий происходят как бы непреднамеренно, сами собой, — «как-то»; решающие эпизоды подаются принципиально немногозначительно.

Не выделены, поставлены в один ряд с бытовыми эпизодами и события трагические. Смерть не подготавливается и не объясняется философски, как у Толстого. Самоубийство и убийство не готовятся длительно. Свидригайлов и Раскольников невозможны у Чехова. Его самоубийца кончает с собой «совершенно неожиданно для всех» — «за самоваром, разложив на столе закуски» («По делам службы»), или пока дворник «ходил с письмом» («В сарае»), или под разговоры в гостиной и хохот толстого француза Августина Михайлыча («Володя»).

Убийство происходит во время стирки, за ужином, во время укачивания ребенка. Орудие убийства не припасено заранее и не вдето в петлю под пальто, оно — бутылка с постным маслом, утюг, ковш с кипятком («В овраге», «Убийство», «Спать хочется»).

Трагическое событие подается подчеркнуто буднично, в нейтрально-спокойной интонации.

«Спит он два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета.

Его зашивают в парусину и, чтобы он стал тяжелее, кладут вместе с ним два железных колосника» («Гусев»).

«Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая» («Спать хочется»).

«А на другой день в полдень Зинаида Федоровна скончалась» («Рассказ неизвестного человека»).

«К вечеру он затосковал, просил, чтобы его положили на пол, просил, чтобы портной не курил, потом затих под тулупом и к утру умер» («Мужики»).

«Никифора свезли в земскую больницу, и к вечеру он умер там. Липа не стала дожидаться, когда за ней при-

едут, а завернула покойника в одеяльце и понесла домой» («В овраге»).

В большинстве случаев самое главное — сообщение о катастрофе — из потока рядовых бытовых эпизодов и деталей не выделяется даже синтаксически. Оно не составляет отдельного предложения, но присоединено к другим, входит в состав сложного.

Сюжетный сигнал, предупреждающий, что предстоящее событие будет важным, чеховская художественная система допускает лишь в рассказах от 1-го лица.

«...но судьбе угодно было устроить наш роман по-иному. Случилось так, что на нашем горизонте появилась новая личность» («Ариадна»).

«А потом что было? А потом — ничего» («Рассказ госпожи NN»).

Разрешается предварять историю и рассказчикам вставных новелл: «Нет, вы послушайте, — говорила ему Ольга Ивановна, хватая его за руку, — Как это могло вдруг случиться? Вы слушайте, слушайте...» («Попрыгунья»).

В рассказах от 1-го лица встречаются и традиционные философские вступления, которые сам рассказ должен подтвердить и обосновать. Такова «интродукция в историю» — рассуждение Шамохина о женщинах в «Ариадне», рассуждение Буркина о «футлярном» атавизме («Человек в футляре»), Алёхина о любви, о том, что надо «индивидуализировать каждый отдельный случай» («О любви»).

В рассказах же в 3-м лице единственный случай сюжетного ударения на предуготовляемом событии встречается в «Палате № 6».

Важнейшее событие повести, на котором держится вся фабула, сюжетно отмечено *до* того, как оно случилось:

«Впрочем, недавно по больничному корпусу разнесся довольно странный слух.

Распустили слух, что палату № 6 будто бы стал посещать доктор.

Странный слух!»

«Палата № 6» вообще необычна для поэтики зрелого Чехова и некоторыми чертами близка к рассказам от 1-го лица (см. гл. II, 6). Кроме того, предварение это не столь явно и конкретно, как в рассказах от 1-го лица.

Оно дано в конце четвертой главы и на ближайшем повествовательном пространстве никак не реализовано. В главах пятой—седьмой излагается история жизни Андрея Ефимыча, в главе восьмой — доктора Хоботова. Только в девятой главе повествование возвращается к тому, на что намекалось. Но как подается теперь это событие?

«В один из весенних вечеров <...> доктор вышел проводить до ворот своего приятеля почтмейстера. Как раз в это время во двор входил жид Мойсейка <...>

— Дай копеечку! — обратился он к доктору».

Доктор подал милостыню, вслед за Мойсейкой зашел во флигель и *случайно* разговорился с Громовым. Так, под маской случайного, введено событие, имевшее для героя роковые последствия. Акцент, сделанный в четвертой главе, снимается. Важность события затушевывается.

Ввод событий в дочеховской литературной традиции бесконечно разнообразен. Но в этом бесчисленном многообразии есть общая черта. Место события в сюжете соответствует его роли в фабуле. Незначительный эпизод задвинут на периферию сюжета; важное для развития действия и характеров персонажей событие выдвинуто и подчеркнуто (способы, повторяем, различны: композиционные, словесные, мелодические, метрические). Если событие значительно, то это не скрывается. События — высшие точки на ровном поле произведения. Вблизи (например, в масштабах главы) видны даже небольшие возвышенности; издали (взгляд с позиции целого) — только самые высокие пики. Но ощущение события как иного качества материала сохраняется всегда.

У Чехова иначе. Сделано все, чтобы эти вершины сгладить, чтобы они были не видны с любой дистанции.

Само впечатление событийности, того, что происходит нечто существенное, важное для целого — гасится на всех этапах течения события.

1. Оно гасится в начале. В эмпирической действительности, в истории крупному событию предшествует цепь причин, сложное взаимодействие сил. Но непосредственным началом события всегда является эпизод достаточно случайный (сараевское убийство). Историки различают это как причины и повод. Художественная модель, учитывающая этот закон, будет выглядеть, по-видимому, наиболее приближенной к эмпирическому

бытию — ведь она создает впечатление не специальной, открытой подобранности событий, но их непреднамеренного, естественного течения. Именно это происходит у Чехова с его «нечаянными» вводами всех важнейших происшествий.

2. Впечатление важности события затушевывается в середине, в процессе его развития. Оно гасится «лишними» деталями и эпизодами, изламывающими прямую линию события, тормозящими его устремленность к разрешению.

3. Впечатление гасится в исходе события — неподчеркнутостью его итога, незаметным переходом к дальнейшему, синтаксической слиянностью со всем последующим.

В результате событие выглядит незаметным на общем повествовательном фоне; оно подогнано заподлицо с окружающими эпизодами.

Но факт материала, не поставленный в центр внимания, а, напротив, уравненный сюжетом с прочими фактами, — и ощущается как равный им по масштабу. Незначительны они — как неважный ощущается и он. Событие выглядит как несобытие.

Психологический эффект от такого сюжетного оформления результативного события близок к эффекту от события с нулевым результатом (см. гл. V, 6). Разница лишь в том, что там — это явление материала, а здесь — формы, стиля.

Легенда о бессобытийности Чехова основывается, таким образом, не только на фактах материала, но и на фактах стиля. В основе впечатления, ее питающего, как это часто бывает, — существенная черта поэтики, неверно и прямолинейно истолкованная.

Итак, каждый событийный элемент фабулы ликвидируется либо в самом материале («нулевой результат»), либо гасится сюжетом. Делается все, чтобы событие не было дано в его субстанциональном виде. Оно предстает не как нечто заведомо важное, но как событие, роль которого в фабуле повествователю неизвестна. Единственность события не оговорена, уникальность затушевана. По сюжетному оформлению события нельзя предсказать, чем оно явится для произведения.

Событие у Чехова мало напоминает то, что обозначается этим словом в других художественных системах.

Применительно к «событию мира Чехова» более всего был бы точен термин Фернана Броделя «кратковременность» [40] — то есть краткий отрезок текущего бытия, вобравший в себя всё без исключения, произошедшее в это время. Поэтому история у Чехова — не история событий, но история «кратковременностей». См., например, рассказ «Студент», в котором известный эпизод — ночь после тайной вечери — представлен как нерасчлененный комплекс бытия, где костер, холод, ночь, то есть элементы «антуража», — по эмоциональной значимости приравнены к самим действиям людей.

8

Уже рецензенты первых сборников Чехова говорили о «незавершенности», «оборванности» [41], «недоговоренности» [42] его рассказов, о том, что у них нет «конца». Это расценивалось как недостаток. Правда, Н. Михайловский, например, отмечал, что талант Чехова заставляет читателя довольствоваться «обрывками, как целым; незаконченным, как законченным, получая при этом своеобразно цельное художественное впечатление». Но вывод был тем не менее однозначным: молодому автору давался совет писать «законченно»: «...читатель все-таки, может быть, заинтересуется: дескать, ну как же дальше жили дьячок с «ведьмой», пожаловался ли он на нее попу-духовнику, как угрожал, сбежала ли она от него, были ли еще встречи вроде как с почтальоном или так все и замерло в якобы семейной тиши и глади? Как «Верочка» после неудачного объяснения в любви коротала свой век? Как встретились Агафья Стрельчиха и ее муж? Убил он ее или прибил, выругал, простил? Какие она слова говорила?.. Никаких таких вполне естественных вопросов при чтении сборника г. Чехова не возникает — и так хорошо... Условно, однако, хорошо. <...> мы желали бы видеть цельное, законченное произведение г. Чехова» [43].

---

[40] «Historie et sciences sociales. La longue durée». — «Annales», 1958, octobre-décembre, p. 749—751.

[41] *Ав-въ* ‹*В. А. Гольцев?*›. Чехов. «В сумерках». — «Русские ведомости», 1887, 1 сентября, № 240.

[42] ‹*Без подписи*›. «В сумерках». Очерки и рассказы Ан. П. Чехова. — «Петербургская газета», 1887, 10 сентября, № 248.

[43] ‹*Н. К. Михайловский*›. Ан. П. Чехов. «В сумерках». Очерки и рассказы. — «Северный вестник», 1887, № 9, стр. 83—85.

Упреки в «незаконченности» сопровождали Чехова на всем его литературном пути. Вот что писали в этом плане в разные годы о его произведениях.

О «Бабьем царстве»: «На нас этот рассказ производит впечатление начала обширной повести или даже романа <...>. Но коль скоро мы имеем перед собой «рассказ», мы вправе требовать, чтобы он имел начало и конец» [44].

Об «Убийстве»: «Но какую веру обрел Яков? Была ли она новою только для него или он, действительно, не исцелившись всецело от прежней гордыни, создал себе нового своего кумира? Дошел ли он до смирения или нет? К сожалению, это неясно из последних строк рассказа А. Чехова, и эту неясность мы ставим автору в вину...» [45].

О «Трех годах»: «Весь рассказ внезапно обрывается как раз там, где он вступает в новый, наиболее интересный фазис» [46].

О «Мужиках»: «Это даже не рассказ, а просто картина <...> без начала и без конца» [47].

Об «Учителе словесности»: «Тут Никитин становится интересен, но тут же и кончается рассказ г. Чехова.

Ср. полемические выпады В. Буренина по поводу этой статьи: «Критика требует, чтобы автор непременно выяснил, как встретил муж Агафью: «убил он ее или прибил, выругал, простил?» Очевидно, критике хочется, чтобы была изображена супружеская потасовка или примирение во вкусе современного реализма: тогда бы рассказ был «закруглен» по всем требованиям рутины» (*В. Буренин.* Критические очерки. Рассказы г. Чехова. — «Новое время», 1887, 25 сентября, № 4157). Это не значит, конечно, что Буренин понимал и принимал чеховское фабульное новаторство. Значительно позже, разбирая «Даму с собачкой», он сам обвинял Чехова в пренебрежении «старой, но доброй» манерой давать вещь «законченной и обработанной»: «...на этом роковом вопросе г. Чехов круто прерывает рассказ, хотя, собственно, тут-то ведь и начинается драма...» (*В. Буренин.* Критические очерки. — «Новое время», 1900, 25 февраля, № 8619).

[44] *W.* Летопись современной беллетристики. А. П. Чехов. «Бабье царство». — «Русское обозрение», 1894, № 10, стр. 898.

[45] *А. Скопинский* <*А. А. Шевелев*>. Литературно-критические наброски. Гордые люди. — «Русское слово», 1895, 25 ноября, № 320.

[46] *W.* Летопись современной беллетристики. А. П. Чехов. «Три года». — «Русское обозрение», 1895, № 5, стр. 449.

[47] *Скриба* <*Е. А. Соловьев*>. Литературная хроника. «Мужики» г. Чехова. — «Новости и биржевая газета», 1897, 1 мая, № 118.

Если затем вы хотите знать, как ведет себя в жизни человек, которому противна пошлость и который страдает от нее, вам придется обратиться к другим авторам: г. Чехов вам этого не покажет» [48].

О «Чайке»: «Странная символическая пьеса без начала и конца» [49].

О «Даме с собачкой»: «Этот рассказ — отрывок, он даже ничем не заканчивается, и его последние строки только наводят на мысль о какой-то предстоящей жестокой драме жизни» [50].

О фабулах Чехова в целом: «Во всех произведениях г. Чехова ‹...› сюжет всегда отрывочен, недоделан...» [51].

Теоретически позицию современной критики обосновывал сотрудник «Русского обозрения» в рецензии на повесть Чехова «Три года»: «Старое, вечное правило, гласящее, что каждое произведение искусства должно иметь начало и конец, оказывается вовсе не лишенным здравого смысла ‹...› ...жизнь каждого человека состоит, в сущности, из целого ряда отдельных более или менее законченных эпизодов, имеющих свое начало, свое развитие и свой конец и могущих поэтому служить темами для отдельных повестей и рассказов. ‹...› Все это — правила элементарные, но вполне разумные и основательные, выработанные тысячелетним опытом, и нарушать их безнаказанно никому не удастся, как бы даровит он ни был. Не мог их безнаказанно нарушить и г. Чехов» [52].

Об «отсутствии концов» как новаторском чеховском художественном приеме впервые сказал А. Г. Горнфельд в известной статье «Чеховские финалы» [53]. Правда, возникновение этого феномена объяснено в статье упрощенно (автор связывает его с героем Чехова — бессильным, бездействующим и только размышляющим интеллигентом), но важна мысль об его эстетической значимости: «И столь же завершенными, сколь совершенными давно

---

[48] *Г. Качерец.* Чехов. Опыт. М., 1902, стр. 70—71.

[49] *Андреевич* ‹*Е. А. Соловьев*›. Книга о Максиме Горьком и А. П. Чехове. СПб., 1900, стр. 190.

[50] Там же, стр. 239—240.

[51] *А. Волынский.* Литературные заметки. — «Северный вестник», 1893, № 5, стр. 131.

[52] *W.* Летопись современной беллетристики. — «Русское обозрение», 1895, № 5, стр. 447—448.

[53] *А. Горнфельд.* Чеховские финалы. — «Красная новь», 1939, № 8-9, стр. 286—300.

уже представляются «незаконченные» рассказы Чехова. <...> Это не отсутствие художественного конца — это бесконечность, та победительная, жизнеутверждающая бесконечность, которая неизменно открывается нам во всяком создании подлинного искусства» [54].

Открытые финалы чеховских рассказов — одно из средств создания «эффекта случайностности».

Рассказ с завершенной фабулой выглядит как специально отобранный период из жизни героя — отобранный с более или менее явной целью. Развязка («конец») объясняет и освещает — и часто совсем новым светом — все предшествующие эпизоды.

По сравнению с таким рассказом, рассказ Чехова, кончающийся «ничем», предстает как отрезок из жизни героя, взятый непреднамеренно, без выбора, независимо от того, есть ли в нем показательная законченность или нет. Взят как бы *любой* отрезок со всем его — и существенным, и случайным — содержанием.

Завершенность фабулы предполагает возможность художественного разделения бытия на некие законченные периоды. Об искусственности, условности такого вычленения хорошо сказал Торнтон Уайлдер в романе «День восьмой»: «Существует лишь одна история, которая началась с появлением первого человека и окончится, когда померкнет последнее человеческое сознание. Любые другие начала и концы не более чем искусственно выбранные отрезки <...> Грубые ножницы историка вырезают из огромного гобелена несколько фигурок и небольшой промежуток времени. Над открытой раной сверху и снизу, справа и слева торчат перерезанные нити; они протестуют против насильственной операции» [55].

У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был «вырезан» из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохранены, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет «концов» — он непрерывен.

Итак, основу чеховской фабулы составляет конкретный эпизод, изображенный во всей его индивидуальной слу-

---

[54] Там же, стр. 300.
[55] *Tornton Wilder*. The eight day. N. Y., 1967, p. 395.

чайностности. Эпизоды не отобраны по признаку существенности для целого. События нерезультативны, судьбы не завершены. Все эти явления материала создают впечатление его неотобранности, следования автора за хаотичной сложностью бытия. Но чеховская фабула включает и явления второго рода — картины обобщенные, события результативные. В дочеховской традиции они главенствовали; эта главенствующая роль всячески поддерживалась сюжетом. В чеховской художественной системе действие сюжета направлено в сторону диаметрально противоположную. Под действием сюжета явления второго рода приближаются по созданному впечатлению к явлениям первого.

И фабула, и сюжет демонстрируют картину нового ви́дения мира — случайностного — и случайностного, во всей неотобранной множественности, его изображения.

На сюжетно-фабульном уровне осуществлен тот же принцип отбора материала и его организации, что и на уровне предметном.

9

Особой единицей всякой художественной системы является герой (персонаж). Он объединяет в себе многие сюжетно-фабульные ходы; некоторые из них существуют именно и только для него. Многие, но, однако же, не все. Фабула героем не исчерпывается — в нее входит жизнь природы (биосферы), в ней может изображаться ход истории — независимо от героя произведения. Фабула может быть вообще безгеройной. Сюжет и фабула служат не только герою, — как, например, повествовательный уровень существует для более высокого, предметного, уровня.

Герой — категория, находящаяся в одной плоскости с фабулой-сюжетом, входящая в тот же уровень системы. Но вместе с тем это — единица, отличная от других категорий уровня. Мотивы, художественные предметы могут быть объединены эпизодом, сценой. Но объединение их в персонаже и вокруг него — совершенно особое. В модели мира писателя это единственное художественное целое, сотворенное по образу и подобию человека, прямо изображающее его самого — в целокупности с его внутренним миром и внешним обликом, его аналог. И целое

это не похоже на любые другие элементы произведения, имеющие к человеку отношение опосредствованное.

Поэтому понятен и правомерен особый интерес критики, литературоведения, философии именно к изображению в любой художественной системе прежде всего человека — аналога того, для кого и предназначено искусство. (С этим связано распространенное требование публикой внешнего предметного «правдоподобия» в изображении человека, независимо от школы, направления и художественных установок автора и распространенное же неприятие всех условных способов изображения.) Следуя традиции, поставим вопрос: как изображается *человек* в художественной системе Чехова?

После Лермонтова в русскую литературу в изображении внутреннего мира человека вошел способ, впоследствии получивший название психологического анализа. Главное в этом способе — возможно более полная картина психической жизни героя, объяснение всех движений его души, внутренних причин поступков и действий героя. Крайнее выражение этот способ нашел у Толстого с его «диалектикой души». В психологии толстовского персонажа ничто не оставлено непроясненным; автор изобразил, как говорил он сам, все «подробности чувства»; душа героя рассказана, всякое деяние его подготовлено и психологически объяснено.

У Чехова внутренний мир в изображении человека занимает место существенное. Но это нельзя назвать психологическим анализом в старом смысле. Психология героя здесь выглядит иначе.

В рассказе «У знакомых» чувства героя в решающей ситуации описываются так:

«— Отчего бы и не жениться на ней, в самом деле? — подумал Подгорин, но тотчас же почему-то испугался этой мысли и пошел к дому».

Нельзя сказать, что эта сцена никак не подготовлена. О Подгорине читатель знает уже многое. Рассказано о его юности, известна история его отношений с обитателями Кузьминок. Прямо сказано о главных чертах его характера: «В нем было два человека. Как адвокату, ему случалось вести дела грубые, в суде и с клиентами он держался высокомерно и выражал свое мнение всегда прямо и резко, с приятелями покучивал грубо, но в своей личной интимной жизни, около близких или давно зна-

комых людей он обнаруживал необыкновенную деликатность, был застенчив и чувствителен и не умел говорить прямо. <...> Он привык к тому, что все щекотливые и неприятные вопросы решались судьями или присяжными <...>, когда же вопрос предлагали ему лично, на его разрешение, то он терялся».

По всему этому причины такого, а не иного его поведения в решительной ситуации в целом ясны. Но — не до конца. Точки над «и» не поставлены. Однозначное объяснение повествователем не дано. Читатель оставлен один перед целой группой возможных объяснений. Предложена лишь как бы некая шкала причин. Но стрелка не зафиксирована автором против какого-то деления. Она колеблется.

Далее в рассказе ситуация повторяется — Надя ждет, что Подгорин, наконец, объяснится: «...а ему было неловко, он сжался, притих, не зная, говорить ли ему, чтобы всё, по обыкновению, разыграть в шутку, или молчать, и чувствовал досаду, и думал только о том, что здесь, в усадьбе, в лунную ночь, около красивой, влюбленной, мечтательной девушки он так же равнодушен, как на Малой Бронной, — и потому, очевидно, что эта поэзия отжила для него так же, как та грубая проза».

Объяснение дано. Оно вскрывает многое. Но в нем нет категоричности. Все это не точно так, но лишь *возможно* так. Предложен, в сущности, *вариант* объяснения. Оно лишено исчерпанности.

Часто повествователь устраняется от объяснения демонстративно: «Ах, как она его любит! Из ее прежних привязанностей ни одна не была такою глубокой, никогда еще раньше ее душа не покорялась так беззаветно, бескорыстно и с такой отрадой, как теперь, когда в ней все более и более разгоралось материнское чувство. За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз, она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. *Почему? А кто ж его знает — почему?*» («Душечка»).

«Но почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало ее что-то неопределенное, тяжелое. <...> Быть может, то же самое испытывает перед свадьбой каждая невеста. *Кто знает!* Или тут влияние Саши? Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит

все одно и то же <...> Но отчего же все-таки Саша не выходит из головы? отчего?» («Невеста»).

Еще отчетливее это видно в драме, по условиям жанра лишенной повествователя. В «Вишневом саде» Лопахин собирается сделать предложение Варе: «...я хоть сейчас готов... Покончим сразу — и баста <...> Кстати и шампанское есть...» (д. IV). Приходит Варя. Но Лопахин предложения почему-то не делает. Говорят о чем угодно, кроме главного.

«Варя (*долго осматривает вещи*). Странно, никак не найду...

Лопахин. Что вы ищете?

Варя. Сама уложила и не помню.

Пауза.

Лопахин. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

Варя. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.

Лопахин. Это в Яшнево? Верст 70 будет.

Пауза.

Вот и кончилась жизнь в этом доме...»

Современный исследователь называет эту сцену «одной из самых сложных чеховских загадок» [56].

Впечатление неисчерпанности объяснения создается не только материалом — оно возникает у Чехова уже на уровне повествования благодаря особым свойствам его структуры и прежде всего — существованию ликов повествователя, ограниченных в возможностях проникновения во внутренний мир персонажа (см. гл. III, 13—14).

Может показаться, что в таком изображении психологии Чехов близок к Достоевскому с его неожиданными, часто как будто не объясненными действиями и поступками персонажей, с его любовью к слову «вдруг» при обращении к их душевной жизни. Но на самом деле это принципиально разные явления. Как точно заметил А. П. Скафтымов, для Достоевского «в его персонажах нет загадок, он ясно видит мотивы и импульсы их поступков». «Действующие лица часто сами не знают, что они делают и почему они делают, но автор в таких случаях

---

[56] *М. Туровская.* На разломе эпох. — «Театр», 1960, № 1, стр. 20.

имеет лишь в виду указать на подпочвенные силы души, в которых и разум, и воля человека не властны, сам же он провидит эти скрытые причины и так или иначе особыми приемами всегда укажет их читателю. Его загадки всегда имеют отгадку в самом тексте романа. Он или мимолетным замечанием, или репликой действующего лица, или параллельным указанием на другого персонажа всегда откроет корни темных импульсов» [57]. Мотивы же поведения чеховских героев никогда не раскрываются вполне.

Новые принципы чеховской психологической рисовки особенно наглядно видны в случаях, когда герой меняется в процессе сюжетно-фабульного развития, становится другим человеком («Дуэль», «Жена», «Невеста»).

В литературной традиции всякие изменения в характере героя тщательно подготавливаются. Особо выделяются черты, предопределившие превращение, например особенности характера, сделавшие из молодого человека, появившегося в салоне Анны Шерер, того Пьера Безухова, которого мы видим в конце романа «Война и мир». Подробно анализируются все внутренние причины, приведшие к такому результату. Изображение стремится к полной психологической детерминированности всех действий персонажа.

В изображении человека у Чехова такого стремления нет.

Какие черты характера, чувства, прошлые поступки предопределили такие резкие перемены в поведении главного героя «Жены»? Что в характере Лаевского («Дуэль») объясняет полное изменение всего строя его жизни после дуэли? Какие внутренние процессы привели к возникновению «страстной, раздражающей жажды жизни» у героя «Рассказа неизвестного человека»? Отчего стала испытывать «страх, беспокойство» героиня «Невесты» в тот самый момент, когда готова исполниться ее давняя мечта?

Прямых ответов на такие вопросы у Чехова найти невозможно. Изменения в психике героя в предыдущем тексте не подготовлены. Об их причинах можно лишь догадываться по косвенным данным.

---

[57] *А. П. Скафтымов.* Тематическая композиция романа «Идиот». — В сб. «Творческий путь Достоевского». Л., «Сеятель», 1924, стр. 180—182.

В тех же редких случаях, когда последующая эволюция характера как-то подготовлена, эта подготовка тоже весьма своеобразна.

В рассказе «Ионыч» в первых главах герой молод, полон сил и самых лучших стремлений. Но несколько раз даются детали, намекающие на те черты, которые разовьются впоследствии, некие сигналы, предсказывающие, что из доктора Старцева получится Ионыч.

«И, садясь с наслаждением в коляску, он подумал:

«Ох, не надо бы полнеть!»

«А приданого они дадут, должно быть, не мало, — думал Старцев, рассеянно слушая. ‹...› Дадут приданое, заведем обстановку...»

«Потом, иногда вспоминая, как он бродил по кладбищу или как ездил по всему городу и отыскивал фрак, он лениво потягивался и говорил:

— Сколько хлопот, однако!»

Но эти детали — именно лишь намеки. Они не дают картины внутренней жизни персонажа и не служат подробной психологической мотивировке эволюции его характера, как это делается у Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого. И дело здесь не в жанровых различиях. Пример тому — В. Гаршин. Он работал в тех же жанрах, что и Чехов, но гаршинский рассказ или короткая повесть целиком основываются на возможно более полном психологическом детерминизме.

Отсутствие в чеховских рассказах психологически разработанной мотивировки позднейших перемен в характере героя долгие годы вызывало в критике горячие обсуждения — они возникали по поводу буквально каждого такого рассказа Чехова, где личность персонажа претерпевает какие-либо изменения. В 1888 г. один из критиков писал об «Огнях»: «Г. Чехов в своем очерке дает один только слабый намек на известные душевные движения; для того, чтобы проследить процесс перевоспитания человека жизнью в данном направлении, для того, чтобы дать ясную и живую картину эволюции нравственного чувства, обусловливаемой жизненным опытом ‹...›, для этого понадобилось бы больше красок, и больше художественной законченности, и больше места, и больше времени» [58].

---

[58] *Веневич ‹В. К. Стукалич›*. Очерки современной литературы. — «Русский курьер», 1888, 20 июня, № 168. «О невыдержанности»

Похожие высказывания сопровождали и драматургию Чехова — с самого ее начала.

«Но как же могло случиться, что Иванов, разлюбив ее, готов совратить другую порядочную девушку, тоже богатую; как объяснить, что он, сохраняя все свое благородство, действительно убивает жену ‹. . .› несколькими жесточайшими словами; что он перед этим только что бегал, желая обнять приехавшую к нему амазонкой Сашу; что, похоронив жену и готовясь идти к венцу с Сашей, он вдруг не хочет идти, потому что у него седина на висках, и почему, наконец, услышав брошенное ему в лицо вполне заслуженное слово «подлец», он застреливается? . .» [59].

Это обостренное внимание критики к изображению психологии у Чехова особенно усилилось в начале 1892 г., с почти одновременным появлением двух его произведений, где главные герои в финале претерпевают духовную метаморфозу, — повести «Дуэль» и рассказа «Жена» [60]. Отношение к этим вещам Чехова, как обычно в начале 90-х годов, было разноречивым. Но мнение об их финалах объединило всех, в том числе и литераторов — корреспондентов Чехова, в общей оценке этих произведений сильно расходившихся с печатной критикой.

Д. Мережковский, высоко оценивший «Дуэль» в целом, писал Чехову: «Тип Лаевского прелесть, он как живой, если бы не самая последняя глава, которая все-таки фантастична. Зачем эта добродетельная метаморфоза?» [61]

психологии главного героя «Огней» говорилось и в других отзывах. См.: *Z.* ‹*А. С. Эрманс?*›. На журнальной ниве. — «Новости дня», 1888, 14 июня, № 1773; ‹*Без подписи*›. Недельные заметки. — «Неделя», 1888, 19 июня, № 25, стб. 800—802; *Аристархов* ‹*А. И. Введенский*›. Журнальные отголоски. — «Русские ведомости», 1888, 1 июля, № 179.

59 *К . . . ий* ‹*Д. Д. Языков?*›. Театральные и музыкальные известия. Письмо из Петербурга. — «Московские ведомости», 1889, 5 февраля, № 36.

60 Отдельное издание «Дуэли» появилось в середине декабря (18 декабря 1891 г. датированы дарственные надписи на двух экземплярах книги. — См. «Литературное наследство», т. 68. М., 1960, стр. 276, 278), и перед рождеством книжка уже поступила в продажу (см. письмо Чехова А. И. Смагину от 4 января 1892 г.); рассказ «Жена» был опубликован в январском номере «Северного вестника» за 1892 г.

61 Письмо от 16 декабря 1891 г. — Гос. б-ка им. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, карт. 51, ед. хр. 58.

Почти о том же писал Чехову А. Н. Плещеев: «Мне совершенно не ясен конец ее, и я был бы вам очень благодарен, если б вы объяснили мне <...>, чем мотивируется эта внезапная перемена в отношениях всех действующих лиц между собой. Почему вражда Ф.-Корена к человеку, которого он так поносил и унижал, — вдруг заменяется уважением..., почему ненависть этого последнего к женщине, с которой он живет, превращается в любовь, несмотря даже на всё, что он про нее узнал и чего прежде не подозревал? <...> По-моему, рассказ окончен слишком произвольно» [62]. П. А. Воеводский, рукописный отзыв которого хранил в своем архиве Чехов, считал неоправданность финала единственным недостатком повести. Что Лаевский и Надежда Федоровна «пришли к порицанию всей предшествующей их возрождению пошлой и пустой жизни, представляется вполне понятным, но этого недостаточно. Такой вывод без положительных нравственных начал, направивших их жизнь по другому пути, мог привести или к самоубийству или к дальнейшему падению. Под влиянием каких нравственных начал он осознал, что она самый близкий ему человек, после того, как убедился в ее измене, и под влиянием каких начал совершилось в них нравственное перерождение, — и неясно в рассказе. За исключением этого, на мой взгляд, недостатка рассказ, я полагаю, можно считать образцовым произведением» [63].

А. М. Скабичевский считал, что возрождение героев повести ничем не подготовлено, что Чехов производит «над некоторыми из своих действующих лиц такие чудеса, какие могут равняться лишь тем волшебным метаморфозам, какие совершаются в «Волшебных пилюлях» [64].

«В конце повести, — писал П. Перцов, — г. Чехов совершил со своим героем овидиевскую метаморфозу <...>. Но, каемся, это возрождение Лаевского непонятно для нас <...>. Непонятно, потому что оно до такой степени противоречит основному смыслу фигуры Лаевского, что для полного его правдоподобия и ясности слишком недо-

---

[62] Письмо от 2 января 1892 г. — В кн.: «Слово». Сборник второй. М., 1914, стр. 283—284.

[63] Гос. б-ка им. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, карт. 39, ед. хр. 13.

[64] *А. Скабичевский.* Литературная хроника. — «Новости и биржевая газета», 1892, 20 февраля, № 50.

статочно того материала, который дан г. Чеховым. <...> Возрождение происходит, собственно, за кулисами, и благодушным читателям предоставляется верить автору на слово и дорисовывать по своему усмотрению оставленный им пробел» [65].

В разных вариациях мысль о том, что изменения, происшедшие с героями, ничем не обоснованы и никак не подготовлены автором, проходит и во многих других статьях, рассматривавших эту повесть Чехова [66]. Как образец представлений тогдашней критики о допустимом и недопустимом в изображении психологии очень показательна статья К. Медведского. «Развязка повести, — писал критик, — является неожиданной и странной. <...> Относительно героя повести «Дуэль» нужно сказать, что он создан Чеховым вопреки <...> непреложному закону нравственных метаморфоз. Почти до последних страниц повести Лаевский представляется нам человеком ничтожным, без всяких определенных устоев <...> — эгоистом, безвольным, бесхарактерным и даже пошлым. Нет ни одной черты, которая, не говорю уже, умеряла бы его недостатки, но хоть сколько-нибудь свидетельствовала о заложенных в нем природой добрых основах. Лаевский в духовном отношении — настоящая пустыня аравийская. Рассчитывать, чтобы из него вышло нечто путное, нет никаких данных. <...> Чехов заставляет <...> его совершать деяния, свидетельствующие о полном перерождении. Вместе с тем он лишает своего героя того нравственного

---

[65] *П. Перцов.* Изъяны творчества (Повести и рассказы А. П. Чехова). — «Русское богатство», 1893, № 1, стр. 59—60.

[66] См.: *Ал. А-и* <*А. В. Амфитеатров*>. Антон Чехов. «Дуэль». — «Каспий», 1892, 19 января, № 15; *М. Южный* <*М. Г. Зельманов*>. Новые произведения Чехова. — «Гражданин», 1892, 21 января, № 21; *А. Волынский.* Литературные заметки. — «Северный вестник», 1892, № 1, стр. 181; <*Без подписи*>. Антон Чехов. «Дуэль». — «Книжный вестник», 1892, № 1, стб. 13; *М. Белинский* <*И. И. Ясинский*>. Новые книги. — «Труд», 1892, № 2, стр. 479; *Р-ий.* Смелый талант. — «Гражданин», 1892, 3 февраля, № 34; *Ив. Иванов.* Заметки читателя. — «Русские ведомости», 1892, 17 декабря, № 348. Ср. в позднейшей статье французского критика: «Оба они обретают в себе силу характера, благородные чувства, желание быть полезными другим людям. <...> Да, это так, но почему? Этого, вероятно, мы никогда не узнаем» (*Е. М. де-Вогюэ, виконт.* Антон Чехов. Этюд. Пер. с фр. Изд. 2-е. М., 1903, стр. 17).

материала, который единственно обусловливает возможность перерождения»[67].

Аналогичным образом оценивала критика и изображение духовной эволюции в рассказе «Жена»[68]. Похожие оценки высказывались и позже. «Переход к уразумению бога, — писало «Литературное обозрение» о рассказе «Убийство», — совсем не охарактеризован. Как же это так: все не знал, не знал истинного бога, а тут вдруг познал и захотел даже вразумлять других? Окончание является совсем туманным и не развитым.. .»[69]. «Эта недосказанность пережитого им переворота <. . .>, — писала о герое этого же рассказа «Русская беседа», — делает нам чуждой личность Якова. . .»[70]. «Автор не показал читателю, — писал о повести «Три года» обозреватель «Русских ведомостей», — при помощи каких душевных процессов меняются чувства героя»[71].

Такой способ описания внутреннего мира, когда автор не подготавливает будущие метаморфозы героя подробными психологическими обоснованиями, создает впечатление, что в душе изображаемого человека есть нечто скрытое, неназванное (но от этого не менее реальное), и оно-то и играет решающую роль в психологических катаклизмах личности.

Достоевский, хотевший дотянуться, как сказал поэт, «до дна простуженной души», Толстой в своем исследо-

---

[67] *М-ский.* Жертва безвременья (Повести и рассказы Антона Чехова). — «Русский вестник», 1896, кн. VII, стр. 242—244.

[68] См. *Ив. Иванов.* Заметки читателя. — «Русские ведомости», 1892, 20 января, № 19; *М. Южный ‹М. Г. Зельманов›.* Новые произведения Чехова. — «Гражданин», 1892, 21 января, № 21; *М. Протопопов.* Письма о литературе. Письмо третье. — «Русская мысль», 1892, кн. II, стр. 214; *Р-ий.* Смелый талант. — «Гражданин», 1892, 3 февраля, № 34; *А. Скабичевский.* Литературная хроника. — «Новости и биржевая газета», 1892, 20 февраля, № 50.

[69] *‹Без подписи›.* Беллетристика. «Убийство», рассказ А. П. Чехова. — «Литературное обозрение», 1895, 3 декабря, № 49, стб. 1361.

[70] *И. Залетный ‹И. А. Гофштеттер›.* Критические беседы. — «Русская беседа», 1895, № 12, стр. 189. См. также: *К. М-ский ‹К. П. Медведский›.* Журнальная хроника. — «Сын отечества», 1895, 1 декабря, № 326; *М. Полтавский ‹М. И. Дубинский›.* Литературные заметки. А. П. Чехов. «Убийство», рассказ. — «Биржевые ведомости», 1895, 15 декабря, № 344.

[71] *Д. М.* Журнальные новости. — «Русские ведомости», 1895, 27 февраля, № 57.

вании закона человеческих чувствований стремились дойти до последнего предела. Чехов останавливается у некоей черты. За ней, быть может, и лежит то главное, которое объяснит все. Но туда он не считает возможным вступить. В чеховской художественной концепции человека этот последний, глубинный пласт сознания (или подсознания?) — «черный ящик». Доподлинно известны только импульсы входа и выхода. Суть процессов, происходящих внутри ящика, может быть раскрыта лишь при помощи анализа результатов выхода, и раскрыта приближенно, предположительно («очевидно», «возможно», «почему-то», «должно быть»).

И эта приближенность, предположительность — не есть та обдуманная недоговоренность, которая прозрачно намекает на нечто вполне определенное и ясное. Современный исследователь, писавший о роли в изображении психологии «излюбленных Чеховым выражений, вроде «почему-то», «вдруг», «казалось» [72], замечает, что всё, скрытое за ними, «прекрасно понимает читатель, без труда «догадывающийся», «почему» невесте хотелось плакать или казалось, что кухонная сутолока и возня будет длиться всю жизнь, без конца» [73]. Но на самом деле о том, что скрывается за этими «почему-то», как раз нельзя догадаться «без труда». Они сигнализируют именно о такой сложности душевных движений, которой автор не считает себя вправе касаться.

Детерминизм поступков, действий персонажа, с определенностью выраженный в тексте, создает впечатление целесообразности, строгой отобранности всех элементов того сегмента художественной системы, которым является персонаж.

Напротив, отсутствие в тексте «опережающей» психологической мотивировки и предпосылок последующих поступков героев создает видимость естественной неожиданности и непредсказуемости этих поступков и их независимости от организующей руки автора, видимость самодвижения героя в фабульном поле. Целесообразность подбора, свойственная всякой искусственной модели, не

---

[72] «Русская литература конца XIX—начала XX в. Девяностые годы». М., «Наука», 1968, стр. 131.
[73] Там же, стр. 132.

ощущается. Рождается впечатление броуновского движения личности в сложно-случайностном изображенном мире.

10

До сих пор речь шла об изображении лишь внутреннего мира персонажа. Но как рисуется в чеховской художественной системе человек в целом?

В дочеховской литературной традиции главным принципом в изображении человека был отбор наиболее существенных черт его внешности, предметного окружения, отбор действий, поступков героя. События, столкновения с другими персонажами подбираются так, чтобы выявить главное в герое, чтобы он раскрылся весь.

Наиболее последовательное воплощение такого способа изображения человека получило название типа. Под типом в XIX в. обычно понималось воспроизведение в литературе личности, наиболее характерной для данного общества, данного социально-бытового уклада, объединяющей в себе черты, в такой концентрации в реальности не существующие. (По аналогии даже создавались категории в смежных гуманитарных областях — ср., например, «идеальный тип» немецкого историка XIX в. Макса Вебера — феномен, в чистом виде в исторической действительности не встречающийся.) Хорошо такое понимание в свое время сформулировал Н. Страхов: «Если мы не знаем полных Базаровых в действительности, — писал он в 1862 г., — то, однако же, все мы встречаем много базаровских черт, всем знакомы люди, то с одной, то с другой стороны напоминающие Базарова. Если никто не проповедует всей системы мнений Базарова, то, однако же, все слышали те же мысли поодиночке, отрывочно, несвязно, нескладно. Эти бродячие элементы, эти неразвившиеся зародыши, недоконченные формы, несложившиеся мнения Тургенев воплотил цельно, полно, стройно в Базарове. ‹...› Базаровы наполовину, Базаровы на одну четверть, Базаровы на одну сотую долю не узнают себя в романе. Но это их горе, а не горе Тургенева» [74].

С развитием и упрочением типического способа изображения в русской литературе XIX в. тип стал главной

[74] *Н. Страхов*. Критические статьи, т. 1. Изд. 5-е. Киев, 1908, стр. 5.

фигурой и в литературной критике. Основной вопрос, которым встречалось всякое новое произведение Тургенева, Гончарова, Лескова, Достоевского, Чехова, — насколько являются типами их персонажи.

Такой взгляд перешел затем в «теории словесности», а потом и в «теории литературы». Сам творческий акт писателя стал представляться почти исключительно как отбрасывание черт случайных, отыскание типических и создание типа.

Постепенно в критике и литературной науке тип начинает пониматься как некая вершина, венчающая литературу, а развитие литературы — как медленное, но неуклонное движение к этой вершине. Слова «тип», «типичный» все чаще начинают употребляться не как термины, обозначающие определенный метод изображения, но как признание художественного совершенства, знак отличия.

Между тем создание типа — лишь один из способов изображения в литературе («высший» он или нет — сказать нельзя; давно известно, насколько неприменима к истории искусства теория прогресса). В русской литературе XIX в. он далеко не всеобщ. Наиболее последовательно этот принцип был осуществлен в творчестве Гоголя.

Но рядом существовал принцип иной, восходящий к Пушкину. Центральных персонажей эпических вещей Пушкина — Гринева, Пугачева, Дубровского, Онегина — нельзя назвать типами по способу изображения. Недаром столько копий сломано вокруг Онегина. В узкие рамки типа «лишнего человека» эта фигура явно не входит.

Этот принцип, в основе которого лежит прежде всего изображение не общего, но индивидуального, в послепушкинской литературе давно уже связывается с именем Толстого. По словам В. Розанова, у Пушкина — «индивидуализм в его лицах, вовсе не сводимых к общим типам. <...> Лица не слагаются в типы, они просто живут в действительности, каждое своею особенною жизнью, неся в самом себе свою цель и значение. Этим именно, несливаемостью своего лица ни с каким другим и отличается человек ото всего другого в природе, где все обобщается в роды и виды, и неделимое есть только их местное повторение. Этой-то главной драгоценности в человеке искусство и не должно бы касаться, — и оно не касается

его у Пушкина. Из новых только граф Лев Толстой, и то в несовершенной степени, сумел достигнуть того же — и зато он считается высшим представителем натурализма в нашей литературе. Но мы не должны забывать, что это уже было у Пушкина, и только почему-то осталось незамеченным» [75].

К Пушкину возводил этот проявившийся у Толстого метод изображения и Б. Эйхенбаум. «Во всей литературе, связанной с принципами натуральной школы и ее главы Гоголя (в том числе и у Достоевского), человек изображается как тип: он наделяется резкими, определенными чертами, сказывающимися в каждом его поступке, в каждом слове — даже в фамилии. Не только Чичиковы и Ноздревы, но и Раскольников, и Свидригайлов, и Карамазовы носят свои фамилии не как простые условные обозначения, а как характерные и характеризующие их прозвища. Совсем иное — Пьеры, Андреи и Наташи Толстого: это семейные обозначения индивидуальностей, с которыми читатель знаком интимно, которых он ощущает в той или иной степени похожими на себя. Это не типы, ограниченные узкими пределами своей общественной среды или профессии, и даже не характеры, так или иначе замкнутые кругом отведенных им по психологической норме чувств и переживаний, а очень свободно переходящие от одних чувств и мыслей к другим индивидуальности, не отгороженные друг от друга никакими сложными перегородками, — «текучие», как любил говорить Толстой о людях. Этот принцип «текучести» приводит нас скорее всего именно к Пушкину» [76].

Еще дальше от гоголевского метода типизации ушел Чехов. После Толстого он сделал следующий шаг. В центре внимания Чехова тоже индивидуальное. Но у Толстого индивидуальное — существенно для характера в целом (вспыльчивость Пьера); и это в русле литературной традиции XIX в. У Чехова оно для персонажа как психологического феномена совершенно неважно (Маша из «Чайки», нюхающая табак, Лаевский

---

[75] *В. Розанов.* Пушкин и Гоголь. — В кн.: *В. Розанов.* Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3-е. СПб., Изд. М. В. Пирожкова, 1906, стр. 255—256.

[76] *Б. Эйхенбаум.* О прозе. Сб. статей. Л., «Художественная литература», 1969, стр. 176.

из «Дуэли» с его привычкой рассматривать свои ладони). Это не индивидуально-существенное, но индивидуально-случайное. И это — новое слово в литературе XIX в.

Значительность личности героя у Толстого — черта, тоже связанная с «типической традицией». Ведь тип — это всегда в своем роде выдающаяся личность: выдающийся нигилист, выдающийся скряга. Центральные герои Толстого — незаурядные люди эпохи, ее мысль и совесть.

У Чехова лиц такого масштаба нет. В дочеховской литературе автор всегда пекся о том, чтобы носящиеся в воздухе идеи были воплощены в герое, которому они по плечу, могущем их наиболее ярко выразить, в герое, все развитие личности которого будто готовило его к восприятию этих идей (Бельтов, Рудин, Базаров, Молотов).

Чехов нимало об этом не заботился. Идеи эпохи он охотно дарил лицам, которые ни при каких обстоятельствах не могли бы их с достаточной полнотой выразить. Элемент случайности в союзе идеи и человека у него есть всегда. Идея не воплощена в одном лице — типе, ее частные проявления не собраны в нем, как в фокусе. Как в эмпирической реальности, идея «поделена» между многими «нетипами». Особенности духовного склада, детали внешнего облика не собраны в сгусток, выражающий высшую характерность. Доставшиеся персонажу в случайностной реальности мира, они оставлены ему Чеховым и в мире художественном.

Н. К. Михайловский писал вскоре после появления «Скучной истории»: «Николаю Степановичу 62 года, он припоминает в числе своих друзей Пирогова, Кавелина, Некрасова. Это, конечно, вполне возможно, но едва ли типично. Мало ли есть несомненных житейских возможностей, которые, однако, слишком индивидуальны, слишком случайны, чтобы стать объектом художественного воспроизведения во всех своих конкретных подробностях. Без всякого сомнения, у Пирогова, Кавелина, Некрасова мог быть современник и друг, который при многих отличных качествах ума и сердца всю жизнь прожил без того, «что называется общей идеей или богом живого человека». Всяко бывает. Но если читатель припоминает автобиографию Пирогова, литературную деятельность Кавелина, литературную деятельность Некрасова, биографии других знаменитых русских людей, воспитавшихся около

того же времени, напр., Белинского, Герцена и т. д., то согласится, я думаю, что отсутствие «общей идеи» отнюдь для этого времени не характерно. <...> Очевидно, перед Чеховым рисовался какой-то психологический тип, который он чисто случайно и в этом смысле художественно незаконно обременил 62 годами и дружбой с Пироговым, Кавелиным, Некрасовым» [77].

Возможно, что Михайловский в какой-то степени был прав — для 60-х годов друг Кавелина и Некрасова, не имеющий «общей идеи», всего вероятнее, действительно не так уж типичен. Правда, на этом основании критик считал такого героя вообще «художественно незаконным». С его точки зрения, отражавшей традиционные литературные представления, «законен» лишь «типичный представитель», освобожденный от всего, что принадлежит личности «чисто случайно».

Но художественное ви́дение Чехова было направлено прежде всего на индивидуальность со всем ее багажом — характерным и нехарактерным; и тот и другой для него достойны воплощения.

Невнимание к специфике чеховского метода изображения человека, применение к Чехову категорий и мерок, выработанных при изучении изображения человека у других писателей, часто приводило к тому, что в центр чеховского творчества ставились вещи, на самом деле ни центральными, ни даже характерными для Чехова не являющиеся. Таков, например, рассказ «Человек в футляре» — по гротескно-типической манере изображения человека для позднего Чехова совершенно нехарактерный. С другой стороны, анализ таких произведений, где в полной мере выявились принципы чеховской поэтики, но дающих мало материала для отыскания «типов», например, такие шедевры Чехова, как «Убийство», «По делам службы», «Архиерей», — почти не встречается в работах о нем.

У Чехова принципиально иной, по сравнению с предшествующей традицией, подход к изображению человека. Его герой окружен не только характеристическими («типическими») художественными предметами — набор вещей

---

[77] *Н. Михайловский*. Об отцах и детях и о г. Чехове. В кн.: *Н. Михайловский*. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1957, стр. 603—604.

свободен (см. гл. IV). Герою не предложены такие события, в которых он мог бы с наибольшей полнотой проявиться. Те события, в которые втянут персонаж, — обычны; острый, «событийный», элемент в произведении или погашен или отсутствует вовсе (см. гл. V, 1—6). Столкновения героев — не «подстроенные» встречи на подходящем плацдарме, где наилучшим образом может разыграться битва их воль и интеллектов. Поступки персонажа, созданного по принципу «типа», строго детерминированы. Действия чеховского героя с такой строгостью не предопределяются, они индивидуально-непредсказуемы. Герой Чехова принципиально атипичен. Как бытие в целом у Чехова — царство индивидуальных форм, так и часть его, герой, — прежде всего индивидуальность, со всем единственным в своем роде сочетанием черт, индивидуальность, включенная в случайностный поток бытия.

Итак, сюжетно-фабульный уровень художественной системы Чехова организован таким же образом, что и уровень предметный. В отборе и композиции фабульного материала осуществлен тот же самый — случайностный — конструктивный принцип; уровни изоморфны.

Глава VI

СФЕРА ИДЕЙ

Не жди последнего ответа.

А. Блок

На губах застыло слово.

И. Анненский

В пути нашего анализа художественной системы снизу вверх (от предметного мира к сюжету) сфера идей — последний, завершающий уровень, который предстоит рассмотреть. По каким принципам он построен? Каким закономерностям подчиняется? Короче — какова жизнь, развитие идеи в чеховском художественном мире?

1

Художественное изображение идеи в литературе разнообразно. Автор может солидаризироваться с идеей какого-либо персонажа, и тогда ее развитие заключается в последовательном прояснении, детализации альянса. Такого героя может и не быть — в этом случае идею выявляет сюжетное построение в целом. Идея может развиваться сама — или быть поддержана открытым пафосом автора, его философскими и публицистическими высказываниями. В одних произведениях идея зреет в одиночестве, в других она развивается в борьбе с идеями-антагонистами, и т. п.

В предшествующей литературной традиции у всех видов внутреннего развития идеи есть общая черта — идея всегда стремится предстать перед читателем в возможной полноте, непротиворечивости и законченности.

Она «оснащается» возможно большей убеждающей силой. Во многих художественных системах (например, у Толстого) идея утверждается с огромной авторской решимостью и неослабевающим эмоциональным накалом.

Такой способ изображения идеи можно назвать догматическим (не вкладывая в этот термин какой-либо отрицательной оценки, а понимая его в общефилософском смысле).

Этот способ достаточно широко распространен — он свойствен даже художественным системам, которые М. Бахтин называет полифоническими[1], — в частности, творчеству Достоевского. В мире произведения Достоевского, по М. Бахтину, сосуществуют несколько идей, ни одна из которых не имеет преимуществ перед другими в глазах автора.

Но в границах каждой отдельной идеи — всегда напряженные поиски завершенности этой идеи, стремление дойти до ее крайних пределов, исчерпать все логические и онтологические возможности в ее разрешении, поставить героя в такие крайние ситуации, где его идея проявилась бы до конца. Не случайно из произведений Достоевского чаще, чем из произведений любого другого писателя, извлекали законченные программы (каждый герой и его идея может стать материалом для такой программы). Идея у Достоевского развивается со страстной заинтересованностью, субъективной бескомпромиссностью. Внутри себя, в своем собственном развитии она доведена до своей догматической крайности.

Существеннейшее отличие Чехова от его предшественников в том, что в его художественной системе идея не догматична ни в том случае, когда она развивается в русле одного сознания, ни тогда, когда она разлита по всему сюжетному полю.

Его идея принципиально не выявляет все свои возможности — ни в спорах героев, как у Тургенева, Гонча-

---

[1] *М. Бахтин.* Проблемы творчества Достоевского. Л., «Прибой», 1929; *его же.* Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963.

рова, Достоевского, ни в размышлениях, как у Достоевского и Толстого. Она не доследуется до конца.

Линия развития идеи у Чехова всегда имеет пунктирный характер. В разное время, в связи с разными обстоятельствами высказывается несколько положений, затем развитие идеи снова прерывается повседневным течением жизни, а иногда обрывается совсем.

Развитие идеи не сопровождается последовательной и всесторонней аргументацией. Из высказываний героев Чехова, в отличие от Толстого и Достоевского, невозможно вычленить их взгляды в связной и упорядоченной форме, например изложить их в форме философского или публицистического трактата. Исторический и философский аппарат идеи минимален (свойство, позволяющее говорить о всеобщей доступности Чехова). У Чехова в споре идей сто́роны, опираясь на какое-либо учение, философскую доктрину, не излагают ее подробно или хотя бы в главнейших чертах, по которым эту доктрину можно узнать[2]. Широкий контекст учения, доктрины в произведении не дается. Ссылки героев на философов, писателей, исторических деятелей не точны, приблизительны и автором не корректируются: «У Достоевского или у Вольтера кто-то говорит, что если бы не было бога, то его выдумали бы люди» («Палата № 6»).

Отсутствие в чеховской прозе и драматургии Vorgeschichte и завершенных финалов дает в сфере идей тот результат, что не прослеживается ни зарождение идеи (она является в «готовом» виде вместе с персонажем), ни конечный итог ее развития. В духовных поисках героев важен не этот итог (его часто не оказывается), а сам мучительный путь идеи.

Существенным для внутреннего развития идей является их столкновение и спор.

На столкновении идей в произведении строились целые романы («Обыкновенная история», «Отцы и дети»). Каждая из противоборствующих идей в таком романе стремится к возможно полной выраженности, догматической бескомпромиссности. Только это может обеспечить ей победу или достойное место.

---

[2] Ср. реконструкцию антиномий Канта в «Братьях Карамазовых» в работе Я. Э. Голосовкера «Достоевский и Кант» (М., 1963).

Чехову как будто недостаточно одной антиномии. И тезис и антитезис — каждый подвергается сомнению еще и изнутри.

Тригорин и Треплев в «Чайке» противоположны в своем понимании искусства. Но и начинающий Треплев и известный беллетрист Тригорин сами подвергают сомнению свои основные тезисы.

Сложившийся, выработавший собственную манеру беллетрист говорит: «Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу... Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч., и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей».

Он продолжает писать в прежнем духе, всё так же продолжает вносить в записную книжку редкие детали, изощрять технику пейзажа. Но тезис оспорен.

Его антагонист Треплев отрицает искусство Тригорина — «когда изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки». Он страстно проповедует новые формы: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то ничего не нужно». Но и этот тезис подвергнут сомнению им же самим: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души».

Для мира Чехова чрезвычайно характерна идея, не разрешенная и не разрешимая в рамках произведения, а лишь поставленная в нем. «Почему, спрашивается, он беден? <...> У него такой же нос, такие же руки, ноги, голова, спина, как у богачей, так почему же он обязан работать, когда другие гуляют?» Так рассуждает герой

рассказа «Сапожник и нечистая сила». Вопрос не только не может быть разрешен в сфере данного сознания, но даже поставлен он может быть — в соответствии со структурой объективного повествования — только в категориях мысли и слова героя (см. гл. II). В «Скрипке Ротшильда» ставятся кардинальные вопросы бытия — и общего, и социально-конкретного. Делается это в категориях центрального героя — гробовщика Якова. Главные из них — «убыток» и «польза». «И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? <...> Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу. <...> От смерти будет одна только польза: не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей, а так как человек лежит в могилке не один год, а сотни, тысячи лет, то, если сосчитать, польза окажется громадная. От жизни человеку убыток, а от смерти — польза. Это соображение, конечно, справедливо, но все-таки обидно и горько: зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?»

Дело здесь не в том, что подобные персонажи не в состоянии решить проблемы такого плана. В равном положении с ними находятся и персонажи, нравственный и философский багаж которых, казалось бы, позволяет решать такие сложные вопросы, например центральные герои «Скучной истории», рассказов «Припадок», «Страх», «Именины», «Неприятность». Суть в принципиальной невозможности решения подобных вопросов в сфере чистого умозрения, в невозможности дать догматически-исчерпывающее завершение идеи.

Это очень отчетливо было осознано Чеховым и теоретически.

В 1888 г. (год перелома, окончательного закрепления объективной манеры) он дважды достаточно ясно формулирует свою точку зрения. «Вы смешиваете два понятия, — писал он Суворину 27 октября 1888 г., — *решение вопроса и правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан

ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус».

Еще более развернуто сказано об этом в другом письме к тому же адресату: «Вы пишете, что ни разговор о пессимизме, ни повесть Кисочки нимало не подвигают и не решают вопроса о пессимизме. Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку будут присяжные, т. е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком. Щеглов-Леонтьев ставит мне в вину, что я кончил рассказ фразой: «Ничего не разберешь на этом свете!» По его мнению, художник-психолог должен разобрать, на то он психолог. Но я с ним не согласен. Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем, кажется, шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед» (30 мая 1888 г.).

Итак, в художественной системе Чехова в чисто логической сфере развития идеи нет полноты, логической непрерывности, исчерпанности. Это развитие не дает догматически-завершенного результата.

Логическое развитие — это внутренняя сфера идеи. Рассмотрение его — только первый этап. Второй — рассмотрение внешней формы идеи. Идея конкретно воплощена, ее жизнь связана тысячью нитей с предметным миром произведения. Предстоит рассмотреть те формы, в которых она существует, и тот вещный мир, в котором проходит ее бытие. Это тем более важно в нашем случае, что мир бытия идеи имеет для Чехова, как мы увидим дальше, совершенно особое значение.

2

В литературе идея предстает перед воспринимающим сознанием в конкретной форме. Но конкретность эта не абсолютна. В той или иной мере в произведение наравне с другим материалом входят абстрактные спекуляции повествователя. Их место, их «количество» в художественных системах различно. Некоторые системы включают целые законченные философские построения, со своими исходными понятиями и строгой логической формой (см., например, «дух войска» в «Войне и мире» и математические способы доказательства).

Идея, выраженная в абстрактной форме, категорична, замкнута в своей логической сфере. Она предполагает существование истины-догмата, исключающей, по закону тождества, все остальные идеи. Поэтому степень догматичности идеи в построении, где абстрактная спекуляция занимает существенное место, будет больше, чем в таком, где эта идея ни разу не была сформулирована отвлеченно.

В ранней прозе Чехова голос повествователя, выступавшего со своими высказываниями, оценками, размышлениями, занимал значительное место в детализации и развитии идеи. Абстрактных рассуждений и там было немного; тем не менее вся эволюция чеховской повествовательной манеры до середины 90-х годов — это медленное, но неуклонное «вытравливание» этого голоса (см. гл. I—II). Объективное повествование 90-х годов его не знает. В конце 90-х годов голос повествователя — равноправный ингредиент повествования (см. гл. III). Появляются развернутые медитации, философские рассуждения. (Величина их относительна, и большими они могут считаться только применительно к Чехову; в этом смысле Чехов не идет ни в какое сравнение, например, с Толстым.)

Но эти рассуждения — особого типа. Они не могут быть названы абстрактно-философскими в строгом смысле.

Мысли излагаются предельно конкретно. В такие рассуждения свободно, не выглядя инородным телом, входят любые конкреты — детали обстановки, пейзажа, упоминания об определенных лицах — персонажах рассказа. Все сливается в однородном повествовательном потоке. «Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между обоими, даже между ними и Тауни-

цем, и между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя «неврастеник», как назвал его доктор, и старик-мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку, — это случайности, отрывки жизни для того, кто и свое существование считает случайным, и это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» («По делам службы»).

Знаменитый монолог Нины Заречной из первого действия «Чайки» призван дать представление о «декадентской» пьесе Треплева — пьесе, где жизнь дана «такою, как она представляется в мечтах», где нет «живых лиц», сюжет взят «из области отвлеченных идей». Монолог построен именно как отвлеченное философское рассуждение о гибели жизни и слиянии всех сознаний в единую мировую душу, о грядущем царстве мировой воли: «Все жизни, свершив печальный круг, угасли... <...> Тела живых существ исчезли в прахе и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака <...> Боясь, чтобы в вас не возникла жизнь, отец вечной материи, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и в воде, производит обмен атомов...».

Но в этом монологе философская терминология, абстрактно-логические медитации свободно сочетаются с картинами весьма конкретными. Сказано не просто «все жизни», но — «люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы <...> — словом, все жизни». Астрономические масштабы, грандиозные картины вселенской пустоты и космического холода, однообразный ритм повторяющихся слов («Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно») — и рядом домашняя интонация фраз, зримо изображающих всех этих несуществующих: «На лугу уже не просыпаются с криком журавли и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах». Примером такого же рода может служить уже приводившийся нами отрывок из «Дамы с собачкой» («Так шумело внизу...» — см. стр. 104—105).

Отвлеченные спекуляции с идеей в художественной системе Чехова отсутствуют.

Мысль об однолинейности, догматизме абстрактной идеи и неизбежной ее неприемлемости для художника была отчетливо Чеховым осознана и неоднократно сформулирована. Характерно, что наиболее страстно она звучит в его высказываниях о Толстом. «Конца у повести нет, — писал он о «Воскресении», — а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия, — это уж очень по-богословски. Решать все текстом из евангелия — это так же произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из евангелия, а не из корана?» (М. О. Меньшикову, 28 января 1900 г.).

Отвлеченная идея, к которой сводится произведение, нехороша в любой форме. Прочитав «Послесловие» Л. Толстого к «Крейцеровой сонате», Чехов писал: «Толстой отказывает человечеству в бессмертии, но, боже мой, сколько тут личного! Я третьего дня читал его «Послесловие». <. . .> Все великие мудрецы деспотичны, как генералы <. . .> Итак, к черту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из «Холстомера» (А. С. Суворину, 8 сентября 1891 г.). Категоричность («деспотичность») философских построений отрицается решительно, она не может быть принята даже в нехудожественном творчестве писателя; догматичности толстовского морализаторского максимализма прямо противопоставляются его же «князья, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители», «кобылка» из «Холстомера».

Если человек, представляя себе какую-либо картину действительности, будет исходить из предвзятой абстрактной идеи, он рискует сильно ошибиться. Герой рассказа «Жена» знает, что в деревне Пестрово голод. Он составил себе представление о том, что происходит там. Но вот он попадает в эту деревню. Что же он видит? «Мальчик возит в салазках девочку с ребенком, другой мальчик, лет трех, с окутанной по-бабьи головой и с громадными рукавицами, хочет поймать языком летающие снежинки и смеется. Вот навстречу едет воз с хворостом, около идет мужик, и никак не поймешь, сед ли он или же борода его бела от снега. Он узнал моего кучера, улыбается ему и

что-то говорит, а передо мной машинально снимает шапку. Собаки выбегают из дворов и с любопытством смотрят на моих лошадей. Все тихо, обыкновенно, просто. <...> Ни растерянных лиц, ни голосов, вопиющих о помощи, ни плача, ни брани, а кругом тишина, порядок жизни, дети, салазки, собаки с задранными хвостами...»

Дело не в том, что реальность полней и многообразней. Она — совсем не та, она — иная. Истинна, по Чехову, только непредвзято увиденная конкретная картина во всей совокупности ее важных и второстепенных признаков.

Чехов был очень последователен в своей приверженности к конкретному изображению идеи. Даже в чисто теоретических высказываниях, например в изложении своей этической программы и в жанрах, не требующих непременного воплощения идеи в конкретные образы и представления, Чехов делает то же. В известном письме к брату Николаю он говорит: «Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять сл[едующим] условиям:

Они уважают человеческую личность, а потому весьма снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы ... Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки <...> Они прощают и шум, и холод, и пережаренное мясо, и остроты <...> Они не уничижают себя с той целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтобы в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не говорят: «Меня не понимают!» или: «Я разменялся на мелкую монету!» <...>

Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями, рукопожатие пьяного Плевако. <...>

Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу, питаться из керосинки».

Это написано в 1886 г. Этические категории — уважение к личности, размышления об уничижении, суетности и т. п., сформулированные абстрактно, здесь же раскрываются и в конкретных ситуациях, вырастающих до размера сцен («Меня не понимают!» и т. п.).

Отвлеченные формулы приравниваются к реальным ситуациям, предметам; и те и другие объединяются на равных не только в одном логическом построении, но и

в одном синтаксическом целом. «Вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция, которая никак не может придумать для себя приличного образца для кредитных бумажек, которая не патриотична, уныла, бесцветна, которая пьянеет от одной рюмки и посещает пятидесятикопеечный бордель, которая брюзжит и охотно отрицает всё, так как для ленивого мозга легче отрицать, чем утверждать; которая не женится и отказывается воспитывать детей и т. д. Вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость в мыслях — и все это в силу того, что жизнь не имеет смысла, что у женщин бели и что деньги — зло.

Где вырождение и апатия, там половое извращение, холодный разврат, выкидыши, ранняя старость, брюзжащая молодость, там падение искусств, равнодушие к науке, там несправедливость во всей своей форме» (из письма А. С. Суворину от 27 декабря 1889 г.).

Таким образом, даже в нехудожественных произведениях Чехова общая идея существует только в предметных воплощениях или в тесном соседстве с ними. «Интеллигент», «обыватель» в таком рассуждении — это не человек вообще, а человек с его бытом, привычками, внешностью. Догматичность абстракций снимается конкретностью бытийной ситуации.

3

Одна из важнейших конкретных форм воплощения идеи — в личности, персонаже, который является ее «выразителем», носителем.

Личностное воплощение идеи создает союз идеи и личности. В литературе существуют разные типологические аспекты этого союза. История русской литературы конца XVIII—середины XIX в. — это ее эволюция от исходной точки, когда личность существует только для идеи и полностью поглощена идеей, — к своеобразному равновесию, равноважности изображения развития идеи и личности ее носителя. Характерные, «типические» черты героя естественно выдвигают идею в центр внимания (Штольц Гончарова); они существуют для нее, ее обнаруживают и усиливают.

В художественном мире Чехова возникает новый аспект этого союза. Как было показано в главе IV, по зако-

нам этого мира даже при простом высказывании персонажа не менее, чем на самое мысль, внимание обращено на все атрибуты ситуации — место, вещное окружение, позу, жест, тон — со всеми оттенками индивидуального случая. То же происходит и при воплощении идеи в целом. Дается множество «неважных», побочных черт личности, нейтральных идее, в которых идея с необходимостью не высвечивается. В результате создается впечатление, что важна не столько сама идея, сколько поле ее существования — сам человек со всеми посторонними и случайными идее чертами. Не столько сама мысль, сколько ее конкретное бытие; не качество костюма, а манера носить его и сам носитель. В союзе «личность—идея» в мире Чехова важнейшее значение приобретает первое. Следует оговориться, что речь идет о случаях, когда у героя вообще есть четко осознанная идеологическая платформа, — о героях типа Рагина («Палата № 6»), фон-Корена («Дуэль»), Якова Терехова («Убийство»), Лиды Волчаниновой («Дом с мезонином»), Саши («Невеста») и т. п.

В отличие от героев Гончарова, Тургенева, Толстого и особенно Достоевского, подобные персонажи в рассказах и повестях Чехова не так уж часты. Гораздо более распространен герой, отношение к миру у которого не расчленено, идеологически не оформлено. Здесь уже внимание автора переключено на личность и ее бытийность целиком.

В прежних художественных системах в центре внимания были закономерности связи данной личности и именно с данной идеей — выяснялось, как получилось, что идея предприимчивого приобретательства овладела Чичиковым, почему Александр Адуев стал адептом идеи практицизма. Подробно давалась вся совокупность обстоятельств, биография — часто начиная с младенческих лет.

В художественном мире Чехова эта связь недетерминирована. Не объясняется, как и почему герой «Рассказа неизвестного человека» стал террористом; лишь в форме его собственных не очень категоричных утверждений говорится о причинах духовного перелома — отрицании прежних идей, «перемене мировоззрения». Личность явлена как данность. Чехов не может служить примером летописца зарождающихся общественных форм. Дается чисто синхронный срез событий; диахрония минимальна.

Жизнь духа сложна, и всякий союз личности и идеи — временный или постоянный — полон непредугаданностей.

В прежних художественных системах каждое значительное высказывание героя выражало его глубинную сущность, создавало и строило ее. Образцом характерности могут служить реплики персонажей в пьесах Островского, романах Гончарова. Любая ситуация рождает высказывание, глубоко закономерное для персонажа; оно — еще один кирпич в здание его характера.

В художественном мире Чехова утверждение персонажа, даже высказанное в развернутой форме, еще не означает, что оно выражает последнюю добытую им истину, восходит к самому зерну его личности. Это высказывание зависит от случайных условий, в которых он оказался. Как справедливо заметил В. Б. Катаев, «Чехову важно не просто высказать в рассказе то или иное мнение, но показать обусловленность любого мнения, его зависимость от обстановки» [3].

В рассказе «Студент» мысли героя рождаются в такой ситуации: «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие <...> Пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше». Эти мысли не составляют основу убеждений студента — это видно из дальнейшего, когда он думает о том, что «правда и красота <...> всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле». Направление его размышлений определили внешние обстоятельства момента — холод, ветер, потемки.

Сугубое внимание к случайностям судьбы носителя идеи, всем обстоятельствам, не относящимся к ней самой, создает тот эффект, что содержание и логическое развитие самой идеи не мыслится как главное. Противовесом

---

[3] *В. Б. Катаев.* Герой и идея в произведениях Чехова 90-х годов. — «Вестник Московского университета», 1968, № 6 (Филология), стр. 36.

их выступает бесконечное разнообразие бытия, воплощенное в конкретной личности. Идея обнаруживает свою относительность; значительность догматического ее содержания погашается.

4

Для литературы традиционна ситуация, когда идея выявляет свою истинность или (несравненно чаще) ложность, несостоятельность в процессе столкновения с реальными обстоятельствами.

Способы проверки различны.

Эта проверка может не зависеть от воли героя. Таковы многочисленные произведения на тему «утраченных иллюзий» в русской и мировой литературе.

Она может исходить от героя. В такие положения ставит своих персонажей Достоевский. Раскольников хочет убедиться, «смеет» ли он преступить «обычную» мораль. Способ проверки — убийство. У Достоевского не редкость ситуация такого типа, когда герой готов — часто на грани припадка — пустить себе пулю в лоб (как Ипполит в «Идиоте»), только чтобы доказать свой жизненный тезис.

У Чехова есть оба варианта проверки. В «Дуэли» фон-Корен собирáется на практике осуществить свою идею об «уничтожении слабых». В рассказе «Пари» герой для доказательства своего тезиса просидел пятнадцать лет в добровольном заключении. В «Палате № 6» Рагину предоставлено убедиться на собственном опыте в справедливости своих рассуждений: «Андрей Ефимыч и теперь был убежден, что между домом мещанки Беловой и палатой № 6 нет никакой разницы, что все на этом свете вздор и суета сует, а между тем у него дрожали руки, ноги холодели и было жутко <...> Неужели здесь можно прожить день, неделю и даже годы, как эти люди? <...> Нет, это едва ли возможно. <...> Андрей Ефимыч уверял себя, что в луне и в тюрьме нет ничего особенного <...> и что все со временем <...> обратится в глину, но отчаяние вдруг овладело им, он ухватился обеими руками за решетку и изо всей силы потряс ее». В «Огнях» рассказана история с Кисочкой, показывающая, к каким «ужасам и глупостям» «в практической жизни, в столкновениях с людьми» ведут мысли «о бес-

цельности жизни, о ничтожестве и бренности видимого мира, соломоновская «суета сует».

Но ни про один из этих рассказов нельзя сказать, что идея в нем полностью исчерпана или «проверена» в столкновении с реальным миром произведения.

Увидев воочию, что человек может измениться, фон-Корен в конце повести, тем не менее, говорит: «Я действовал искренно и не изменил своих убеждений с тех пор... Правда, как я вижу теперь к великой моей радости, я ошибся относительно вас, но ведь спотыкаются и на ровной дороге, и такова уж человеческая судьба: если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях. Никто не знает настоящей правды» («Дуэль»). Другой герой отдает пятнадцать лет жизни доказательству идеи, что «жить как-нибудь лучше, чем никак», но в момент, когда этот его долгий искус во имя идеи должен увенчаться наградой, выясняется, что доказательство это мнимое, что за пятнадцать лет мысли его в корне переменились. Теперь он не только не признает «какую-нибудь» жизнь, но презирает всякую, в любых ее формах. «Заявляю вам, — пишет он, — что я презираю и свободу, и жизнь, и здоровье, и все то, что в ваших книгах называется благами мира». Законченная, готовая мудрость опять не дана в руки читателя. Она заменяется другой. Но и в ее устойчивость тоже нет оснований поверить до конца.

В «Огнях» история с Кисочкой совершенно не убедила студента, которому рассказ инженера и предназначался в первую очередь: «Все это ничего не доказывает и не объясняет, — сказал студент <...>. Я люблю слушать и читать, но верить, покорнейше благодарю, я не умею и не хочу. Я поверю одному только богу, а вам, хотя бы вы говорили мне до второго пришествия и обольстили еще пятьсот Кисочек, я поверю разве только, когда сойду с ума». Она не убедила и второго слушателя — рассказчика, от лица которого ведется повествование: «Многое было сказано ночью, но я не увозил с собой ни одного решенного вопроса, и от всего разговора теперь утром у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки. Севши на лошадь, я в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку с мутными, точно пьяными глазами, на рабочих, мелькавших в утреннем тумане,

на насыпь, на лошаденку, вытягивающую шею, и подумал: «Ничего не разберешь на этом свете!» Мало того. Рассказчик истории с Кисочкой, инженер Ананьев, тоже не убежден — несмотря на многолетнюю опытную проверку — в том, что мысли «о бесцельности жизни, неизбежности смерти» не стоят внимания. Он сам говорит, что они «составляли и составляют до сих пор высшую и конечную ступень в области человеческого мышления». Речь идет, таким образом, не об утверждении или опровержении определенной идеи путем сведения ее «вниз», к реальности предметного мира; идея не может быть догматически завершена не только в идеальной сфере, но и в своей проекции в сферу материальную. Дело в самом процессе бытия идеи, ее воплощении в конкретной личности. Именно об этом рассказывает Ананьев — что чувствовал он, что делал, когда «находился под гнетом этих мыслей». Важен не столько результат развития идеи в индивидуальной человеческой душе, сколько извилистые пути ее в этой душе, открытой влияниям вещного мира. Таким путем идея сама погружается во все его перипетии, ощущает на себе все его колебания и толчки.

Реальный мир произведения не параллелен развитию идеи, но пересекается с ней, вторгается в ее развитие, прерывает его логическую упорядоченность, вообще обрывает развитие идеи. Масштаб вторжений разный, но они постоянны. Герой «Страха» прекращает свои рассуждения об ужасе перед жизнью не потому, что исчерпал тему. Он «говорил бы еще очень долго». Но — «послышался голос кучера. Пришли наши лошади». Больше к этой теме герою вернуться не удается. В «Ариадне» рассказчик и Шамохин спорят о женщинах. Шамохин излагает целый трактат — об «отсталости интеллигентной женщины», о воспитании, вырабатывающем из женщины «человека-зверя», о стремлении такой женщины лишь понравиться самцу, чтобы «победить этого самца», и т. д. Но конца этого рассуждения рассказчик так и не узнал. Вторглась весьма обыденная бытовая подробность: «Больше я ничего не слышал, так как уснул». Монолог Астрова о лесах — один из идейно-смысловых центров пьесы — прерван в своей кульминационной точке. «Если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю

березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я... (*Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.*) Однако... (*пьет*) мне пора» («Дядя Ваня», д. I). Художник и Лида в «Доме с мезонином» только однажды более или менее подробно излагают свои аргументы. Доспорить не удается, обстоятельства разводят их навсегда.

Представим себе человека, желающего пересечь людную площадь. Кратчайшим путем это сделать невозможно — он будет вынужден останавливаться, обходить других людей, возвращаться вспять перед идущим транспортом и т. п. Путь идеи в художественной системе Чехова близок к такому движению. Внимание автора равно распределено между путем этого человека и другими людьми, всем тем, что ему встретилось. Внутреннее содержание и развитие идеи приравнено по значимости к ее внешнему существованию. В чеховском мире идея не освобождена от повседневной случайностной материальности, от тех частных обстоятельств, которыми она сопровождена в реальном бытии. В центре внимания — онтология идеи.

Читатель явственно ощущает, что создателя этого мира увлекало не столько изображение самой идеи, сколько сложности ее бытия в окружающем мире. Используя гегелевскую терминологию, можно было бы сказать, что в мире Чехова идея не стремится к осуществлению своего «в себе-и-для-себя-бытия», но всегда остается на почве случайных условий своего мирского существования.

Идея не может быть изъята из того эмпирического бытия, в которое она погружена. Будучи вычлененной, представленной вне обстоятельств бытия, она перестает быть *этой* идеей. Она не существует в чистом виде, вне бытийной сферы.

Идея в мире Чехова в своем внутреннем развитии (см. гл. VI, 1) не приходит к догматической завершенности. Сопоставление с бытием также не завершает ее, не дает ей ярлыка истины в последней инстанции. Случайностный внешний мир, от которого идея в системе Чехова не может быть отъединена, вторгаясь в ее развитие, лишь прерывает, тормозит это развитие. Идея испытывает все колебания этого мира, она открыта всем внешним влияниям.

Сходность характера развития идеи и внутри ее самой и во вне позволяет говорить о незавершенном, колеблющемся, адогматическом характере идеи в художественной системе Чехова.

Догматично у Чехова только одно — осуждение догматичности. Никакая неподвижная, не допускающая коррективов идея не может быть истинной. Даже самая в своих истоках светлая и прекрасная идея, дойдя до своего завершения и воспринятая как абсолют, превращается в свою противоположность.

У Чехова адепт идеи, не признающий поправок, вносимых в нее бытием, прямолинейно следующий ей, всегда ограничен. Содержание идеи не спасает — будь это либерализм, дарвинизм, религия. Герои такого толка наиболее явственно носят на себе печать авторского осуждения (Львов из «Иванова», Власич из «Соседей», Рашевич из рассказа «В усадьбе»). Любой фанатизм отвратителен — даже фанатизм материнской любви. Немного примеров можно найти в русской литературе, где материнская любовь вызывала бы такую ненависть, как любовь Наташи из «Трех сестер» к Бобику и Софочке.

Адогматический характер идеи — это осуществленный на другом уровне тот же принцип нецеленаправленной, случайностной организации художественного материала, который мы наблюдали в предметном и сюжетном слоях. Уровень идей изоморфен остальным уровням системы.

5

В художественном мире Чехова нет открыто целенаправленного подбора вещей, мотивов, черт характера (см. гл. IV—V). Предметный мир, события, персонажи предстают перед читателем в их индивидуальных, случайностных качествах и сочетаниях. Изображенный мир явлен в нерасчлененной неотобранности.

Всякое искусственное построение, в том числе и художественное, имеет конечную цель и обнаруживает догмат или систему догматов, руководивших ее создателем.

Степень подчиненности художественных построений общенаправляющей единой мысли различна. Но подчиненность есть всегда.

Абсолютно адогматично единственно само бытие, сама текущая жизнь. Она неразумна и хаотична; и только ее смысл, ее цели неизвестны и не подчинены видимой идее.

Чем ближе созданный мир к естественному бытию в его хаотичных, бессмысленных, случайных формах, тем больше будет приближаться этот мир к абсолютной адогматичности бытия. Мир Чехова — именно такой мир.

6

Описание плана содержания каждого из уровней рассматриваемой художественной системы, выходя за рамки поэтики, оказывается за пределами темы настоящей работы. Поэтому из моментов, относящихся не к структуре, но к самому содержанию идей, рассмотрим лишь некоторые — только для того, чтобы показать, как тесно содержание это связано со структурой идеи.

Так, отмеченные черты структуры самой идеи, а также ее положение и жизнь в мире чеховского произведения подводят нас к пониманию чеховской системы ценностей (разумеется, имеется в виду система, выявляющаяся в художественной модели мира, а не в высказываниях писателя, сделанных в нехудожественных произведениях — письмах, статьях, фельетонах).

Эта система исключает абсолютизацию чистой идеи, ибо такая идея внутри себя всегда таит опасность догматической завершенности.

Адогматична только конкретность, только феномен бытия.

Такую конкретность представляет носитель идеи. Поэтому не идея, а он сам — центральная категория чеховской системы ценностей.

Для Чехова важна в первую очередь личность, ее внутренняя субстанция (как сказали бы теперь — экзистенция). Зависимость же этой субстанции от высказываемых человеком мыслей, от доктрины, к которой он примыкает, весьма относительна. И высказывания, и идеологическая платформа определяются бесчисленным множеством случайностей бытия (ситуацией, настроением, общим временным состоянием психики и т. п.). Все это может вообще не затрагивать ядра личности. Это ядро, сущность личности выявляется трудно. Человек

в реальном мире не может проявить ее свободно. Она окружена, заслонена, затемнена внешними обстоятельствами и предметами бытия. Поэтому в художественном мире Чехова она предстает перед читателем не в своем чисто-субстанциональном виде, но вместе с «тряпьем жизни», в окружении вещей и явлений этого случайностного мира (см. гл IV); она лишь просвечивает сквозь толстый слой этих вещей. Между тем только сущность личности — единственная мера всего.

В идейных столкновениях персонажей, если не носителем истины (таких героев нет у Чехова), то более других приближающимся к ней, всегда является не тот, чья логика строже и идея обоснована убедительней, а тот, чьи чисто человеческие качества вызывают бо́льшую симпатию автора. Программа Лиды из «Дома с мезонином» («На прошлой неделе умерла от родов Анна, а если бы поблизости был медицинский пункт, то она осталась бы жива»; «Нельзя сидеть сложа руки. Правда, мы не спасаем человечество и, быть может, во многом ошибаемся, но мы делаем то, что можем, и мы правы») гораздо разумнее, чем позитивные фантастические идеи художника, убежденного, что истина была бы найдена очень скоро, если бы «все мы, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собою труд, который затрачивается вообще человечеством на удовлетворение физических потребностей», ибо «на каждого из нас, быть может, пришлось бы не более двух-трех часов в день». Но авторское сочувствие безусловно на стороне художника, — и эти симпатии вызваны свойствами его личности вне зависимости от исповедуемых им идей. Точно так же холодное отношение к Лиде зависит прежде всего от ее человеческих качеств (и здесь на первом плане — система догматов, которыми она руководствуется в своем жизненном поведении, всегда зная, что хорошо и что плохо).

Мисаил Полознев в «Моей жизни» прав не в своих идеях опрощения (конечного решения по этому вопросу Чехов не дает), а в том, что в конкретных жизненных ситуациях поступает более нравственно, чем его оппоненты: отец, тесть — инженер Должиков, бывшие друзья.

Прозрение героя «Жены» началось тогда, когда он понял, что дело не в таком или ином осуществлении идеи, вокруг которого идет борьба между ним и женой, — «весь

секрет не в голодающих, а в том, что я не такой человек, как нужно». Хрущов в «Лешем» говорит: «Глядите мне в глаза прямо, без задних мыслей, без программ, и ищите во мне прежде всего человека» («Леший», д. II). «Я хочу, — говорит герой «Скучной истории», — чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму и не ярлык, а обыкновенных людей».

В наиболее остром виде проблема «человек и идея» ставится в одном из рассказов середины 90-х годов. Каково же это соотношение применительно к самой высокой идее — идее бога? «Веровать в бога не трудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, Вы в человека уверуйте!» [4] («Рассказ старшего садовника»).

Далее в том же рассказе обсуждается еще более крайняя форма этой проблемы: личность человека выше не только непретворенной идеи, но и осуществленной, деяния. На одну чашу весов кладется воплощение идеи зла — убийство, на вторую — сам человек.

Судьи и жители города, несмотря на очевидные вещественные улики, не признали обвиняемого виновным в убийстве святого человека — доктора, потому что нельзя допустить мысли, «чтобы мог найтись человек, который осмелился бы убить нашего друга доктора! Человек не способен пасть так глубоко!» Проблема так формулируется «старшим садовником»: «Я всегда с восторгом встречаю оправдательные приговоры. Я не боюсь за нравственность и за справедливость, когда говорят «невиновен», а напротив, чувствую удовольствие. Даже когда моя совесть говорит мне, что, оправдав преступника, присяжные сделали ошибку, то и тогда я торжествую. Судите сами, господа: если судьи и присяжные более верят человеку, чем уликам, вещественным доказательствам и речам, то разве эта вера в человека сама по себе не выше всяких житейских соображений? Эта вера доступна только тем немногим, кто понимает и чувствует Христа».

Общие взгляды, общая доктрина, объединяющая группы людей, не несут в себе, по Чехову, зерна̀ исторического прогресса. Такое зерно заключает в себе лишь отдельная личность, свободная от догм своего клана.

---

[4] Эта фраза была исключена цензурой при публикации рассказа в «Русских ведомостях» (1894, 25 декабря, № 356) и точное место ее в тексте рассказа до сих пор не ясно.

И тогда уже безразлично, к какой социальной группе эта личность принадлежит по рождению.

Эта позиция подтверждается и внехудожественными высказываниями Чехова: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало» (И. И. Орлову, 22 февраля 1899 г.).

7

Второй момент содержания, который мы рассмотрим в свете структуры художественного мира Чехова, — это характер чеховского идеала.

Следует сделать одну существенную оговорку. В такой принципиально адогматической модели мира, как чеховская, понятие «чеховский идеал» очень условно. Оно означает лишь то, что этот идеал наиболее часто обсуждается в чеховских произведениях и что ему отдано авторское сочувствие. Сочувствие, но не более — автор нигде открыто не провозглашает его от своего имени и не присоединяется явно и полностью к герою, этот идеал декларирующему.

Представление человека в художественной системе Чехова в целостности его внутреннего и внешнего, невозможность выборочного изображения лишь наиболее важного, но изображение в человеке всей случайностной совокупности его предметного и духовного, тесное взаимодействие идеи с вещным миром, ее, пользуясь выражением Гоголя, «прикрепление к земле и к телу», — все это предопределяет идеал человека, в котором предметно-телесное и вещное занимает место совершенно особое.

В противовес, например, Достоевскому, которого в сфере идеала нимало не занимали конкретно-онтологические формы, но лишь категории духа, в идеале Чехова предметно-телесное и духовное равноценны.

В монологах героев и в повествовании авторской ориентации (см. гл. II, 1, 3; гл. III, 5) как идеал предстает человек, с высокой духовностью сочетающий здоровье, изящество, воспитанность и т. п.

«...там мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства...» («Дядя Ваня», д. I).

Равноважность духовного и физического — вплоть до манер человека и его предметного окружения — постоянно подчеркивается и при изображении картин отрицательных, обратных идеалу: «Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят «ты», с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало. Все серьезны, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем громадное большинство из нас, девяносто девять из ста, живут как дикари: чуть что — сейчас зуботычина, брань, едят отвратительно, спят в грязи, в духоте, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота...» («Вишневый сад», д. II).

Наиболее афористически-обнаженно представление о равнозначимости внутреннего и внешнего выражено в известных словах Астрова из пьесы «Дядя Ваня»: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» (д. II). «Высокие» стороны идеала («душа и мысли») приравнены к «материальным», опущены до уровня почти гигиенических требований, что и определило общепонятность этого высказывания, ставшего широко популярным, как и некоторые другие афоризмы героев Чехова, украшающие парки, клубы.

Идеал, который постоянно обсуждается в произведениях Чехова, разумеется, не исчерпывается этими афоризмами. Он гораздо глубже.

Для Чехова важен не только абстрактно-духовный идеал человека. Ему важен человек в целом — он сам и тот предметный природный мир, в котором человеку предстоит жить.

Во времена Чехова — и даже много позже — ценность такого идеала не осознавалась, в сравнении с другими он выглядел слишком утилитарным и «земным».

Но в жизни человечества наступил период, когда необходимость спуститься на землю стала очевидной всем.

Настало время, когда все успехи медицины более не в состоянии заслонить истины: человек XX в. стал болез-

неннее своих предшественников на планете. По данным ЮНЕСКО в мире в последние десятилетия в десятки раз увеличилось число нервных и психических заболеваний; в потомстве оно растет в геометрической прогрессии. Духовное здоровье наций теперь как никогда зависит от здоровья физического, и отношение современного человека к его собственному здоровью из области личной переходит в сферу общественной этики.

Еще более остро в XX в. перед человечеством встал вопрос о судьбах живой природы.

Зеленый массив Земли неуклонно сокращается. Когда-то города, дороги, заводы, аэродромы были лишь пятнами на зеленом лике планеты. Теперь пятнами видится нетронутая природа. С усовершенствованием средств изъятия и переработки природных продуктов невиданно возросли масштабы выброса этих продуктов — уже в виде отходов — на Землю и в ее воздушный бассейн (отработанные газы всех видов двигателей и топок, отбросы химических заводов). Все более загрязняется мировой океан нефтепродуктами и неуничтожаемыми синтетическими плавучими отходами. Во время путешествия на «Ра» в 1969 г. Тур Хейердал и его товарищи увидели потрясающие картины — океан, загаженный всевозможным мусором (этого не было еще 20 лет назад — во время первого путешествия ученого на «Кон-Тики»). Гибнет животный мир; десятки видов исчезли совсем и их никогда уже не увидят грядущие поколения людей.

Меняется состав атмосферы. Первые результаты этого уже начали сказываться. Нарушаются природные биоценозы, единство всех элементов живого и неживого мира планеты, рвутся экологические связи, складывавшиеся сотнями веков. По словам чеховского героя, «и солнце, и небо, и леса, и реки, и твари — все это ведь сотворено, приспособлено, друг к дружке прилажено. Всякое до дела доведено и свое место знает» («Свирель»). Эта великая гармония природы нарушается (не говоря уже о повышающемся уровне радиации, все последствия которого невозможно предугадать). Человек своевольно меняет лик планеты. Проблема выросла до масштабов биосферы в целом.

В 90-е годы XIX в. многого из всего этого еще не было, другое было незаметно; ущерб казался временным, небольшим и вполне поправимым.

Среди немногих проницательных, которые по слабым симптомам поставили диагноз начинающейся тяжелой и, возможно, смертельной болезни, угадали и предвидели судьбу планеты, был Чехов.

Еще в раннем его рассказе «Свирель» герой, который лет сорок примечает «из года в год божьи дела», говорил:

«И куда оно все девалось? Лет двадцать назад, помню, тут и гуси были, и журавли, и утки, и тетерева — туча-тучей! ⟨...⟩ Дупелям, бекасам, да кроншпилям переводу не было, а мелкие чирята да кулики все равно, как скворцы, или, скажем, воробцы — видимо-невидимо! И куда оно все девалось! Даже злой птицы не видать ⟨...⟩ Нынче, брат, волк и лисица в диковинку, а не то, что медведь или норка. А ведь прежде даже лоси были!»

«И звери тоже, и скотина, и пчелы, и рыба... Мне не веришь, спроси стариков; каждый тебе скажет, что рыба теперь совсем не та, что была. И в морях, и в озерах, и в реках рыбы из года в год все меньше и меньше».

«И леса тоже... ⟨...⟩ И рубят их, и горят они, и сохнут, а новое не растет. Что и вырастет, то сейчас его рубят; сегодня взошло, а завтра, гляди, и срубили люди — так без конца краю, покеда ничего не останется».

В пьесе «Леший» выведен герой, — кажется, впервые в русской литературе, — смысл жизни которого в охранении природы. Он врач, но главным своим делом он считает уберечь от порубки леса и насадить новые.

«Х р у щ о в. Извините, я взволнован ⟨...⟩ Александр Владимирович, я слышал, что третьего дня вы продали Кузнецову свой лес на сруб. Если это правда ⟨...⟩, то прошу вас, не делайте этого. ⟨...⟩

Позвольте мне съездить к Кузнецову и сказать ему, что вы раздумали... ⟨...⟩ Повалить тысячу деревьев, уничтожить их ради каких-нибудь двух-трех тысяч, ради женских тряпок, прихоти, роскоши... Уничтожить, чтобы в будущем потомство проклинало наше варварство! ⟨...⟩

Бред, психопатия... Значит, по мнению знаменитого ученого и профессора, я сумасшедший... ⟨...⟩ Нет, сумасшедшая земля, которая еще держит вас!» (д. III).

В первом действии этой пьесы Хрущов произносит страстный монолог (ставший потом знаменитым по пьесе «Дядя Ваня») о защите леса («Русские леса трещат от топоров...»). В понятие будущего счастья человечества,

которое настанет «через тысячу лет», включается сохранение того, «чего мы не можем создать».

В пьесе «Дядя Ваня», переделанной из «Лешего», эти идеи получают дальнейшее развитие. Монолог Астрова в третьем действии (монолог, иллюстрированный картами и диаграммами!) звучит как доклад современного ученого.

«Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно- и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... <...> Теперь посмотрим ниже. То, что было 25 лет назад. Тут уж под лесом только одна треть всей площади. <...> И так далее, и так далее. Переходим к третьей части. Картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари <...> В общем, картина постепенного и несомненного вырождения <...>».

Будущая прекрасная жизнь «через двести—триста лет» — это жизнь в гармонии с прекрасной природой: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» («Три сестры», д. IV). Природа — это арена деятельности «свободного духа» человека: «Принято говорить, что человеку нужно три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку. <...> Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа» («Крыжовник»).

Идеал автора не утверждается с непреложностью. Как обычно у Чехова, категорические утверждения этого типа, как и любые другие, оспорены. Астров сам говорит: «и, быть может, это в самом деле чудачество», но направление авторского сочувствия очевидно.

Автор явно сочувствует тем высказываниям героев, где оценка отношения человека к природе ставится в один ряд с ценностью феноменов духовных. В ночных размышлениях перед дуэлью Лаевский в число своих нравственных преступлений вместе с ложью, равнодушием к страданиям, идеям, исканиям людей, их борьбе включает и то, что он не любит природы и что «в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки». Отсутствие у автора какой-либо иерархии в оценке этих явлений заложено не только

в материале, но уже в форме, в синтаксическом строении всего этого отрывка — он представляет собою цепь предложений, синтаксически равноправных: «Грозы уж он не боится и природы не любит, бога у него нет, все доверчивые девочки <...> уже сгублены им и его сверстниками, в родном саду...» и т. д.

В XX в. сохранение природы давно стало — и будет становиться все больше — тем мерилом, которым проверяется нравственный потенциал всякого человека:

ученого — в том, насколько задумывается он о влиянии своих открытий на будущее планеты;

деятеля промышленности — в том, в какой степени обеспокоен он воздействием своего предприятия на природу;

государственного деятеля — в том, насколько озабочен он результатами деятельности первых двух по отношению к природе;

любого частного человека — в его ежедневных взаимоотношениях с окружающим его растительным и животным миром.

Это давно стало этикой человека нашего времени.

Чехов включил в обсуждаемый идеал то, что считалось утилитарным, возвел это утилитарное в ранг высокой духовности. Он был первым в литературе, кто включил в сферу этики отношение человека к природе.

Как каждого отдельного человека Чехов видел в его целостности, единстве с его вещным окружением, так и будущее человечества он мыслил лишь вместе с судьбой всего того природного мира, в котором человечество обитает.

Его беспокоило будущее уезда, губернии, где было много лесов, водоемов, зверья, а потом не стало.

Его воображение тревожилось будущим всей планеты; его посещали видения пустой Земли, которая не носит на себе ни одного живого существа и миллионы лет без смысла и цели носится вокруг Солнца в космической пустоте.

8

В сфере идей большого писателя всегда существеннейшее место занимают «вечные идеи» — смысл жизни человека, цель всего сущего, истина, смерть. Всякое великое произведение искусства так или иначе подходит к реше-

нию этих кардинальных проблем человеческого бытия и являет миру некий новый, доселе неведомый вариант решения — или постановки — этих вопросов.

Третий — и последний — момент содержания, который хотелось бы рассмотреть в связи со структурой художественной системы — это то, как изображаются у Чехова идеи такого ранга.

В литературе принципы подхода к проблемам этого рода различны. Художественные системы Толстого и Достоевского, совершенно друг от друга отличные, имеют, однако, то общее, что строятся таким образом, чтобы предельно прояснить, «доследовать» эти вопросы. Повествование, предметный мир, фабула и сюжет их произведений строятся так, чтобы в столкновениях героев, предметных характеристиках, медитациях повествователя возможно более полно раскрыть отношение героя к идее. Вся художественная система устремлена к этой цели.

У Чехова иное. Фабульные ситуации не направлены к цели столь прямо, не выражают авторскую заинтересованность в разрешении проблемы явно.

У Артура Лютера есть замечание: «Герои Чехова обедают, чтобы не рассуждать о боге» [5]. Точнее, — им некогда и негде говорить о нем. Персонажи Достоевского включены в ситуации, отобранные таким образом, что они могут в них обсудить, выяснить все, что их мучит. Герои Чехова никогда в такие специальные ситуации не попадают. Они «обедают, только обедают».

Ви́дение человека в его неотделимости от вещного окружения, бытийной оболочки определяет особые формы изображения идей высокого ранга и их жизни в душе героя.

У Толстого с его «диалектикой души», у Достоевского, передвинувшего «действие из внешнего мира в души и сердца своих персонажей» [6] и стремящегося узреть то, чего не видит никто, нет предела для словесного постижения вечных, крайних проблем человеческой души.

В художественном мире Чехова при решении этих вопросов всегда предполагается некая запредельная область. Автор может дойти лишь до определенной гра-

---

[5] *Arthur Luther.* Geschichte der russischen Literatur. Leipzig, Bibliogr. In-t, 1924, S. 382.
[6] *E. Simmons.* Dostoevski. Oxford, 1940, p. 61.

ницы; дальше лежит сфера, его словом непостижимая. К ней можно только — с разных сторон — приблизиться. Слово существует только для того, чтобы сказать о существовании этой сферы. Какие-либо спекуляции в ней невозможны.

Для Достоевского и Толстого смерть, бог — не граница. Сплошь и рядом отсюда они только начинают. Чехов здесь кончает. Подводя к некоему пределу, он предоставляет сознание читателя собственному (мистическому) опыту.

Если повествование представить в виде дороги, то чеховское повествование будет такой дорогой, которая после очередного указателя вдруг обрывается. Дальше читателю уже ничто не помогает, он должен рассчитывать только на себя. Каждый идет в зависимости от своих ресурсов — далеко, близко — либо остается у конца торной дороги, не шагнув туда, где пути смутны. Может быть, именно поэтому Чехов имеет славу одного из самых доступных писателей. Толстой и Достоевский для своего читателя — Вергилии в высших сферах духа. Они берут читателя за руку и ведут по всем его кругам. В мире Чехова дорога не трудна, знаки, что будет «что-то», внятны всем. Но к этому «что-то» автор твердой рукой никого не ведет.

Авторское слово не может проникнуть в «закрытую сферу». Идея невыразимости словом лежит в основе чеховской поэтики «запредельного». Вместе с Л. Витгенштейном Чехов мог бы сказать: «Чего нельзя формулировать в слове, о том следует молчать». Принцип умолчания — способ адогматического воплощения идей высокого ранга. Он предполагает отсутствие догматического суждения об этих идеях, дает лишь их знаки, канву, по которой каждый делает узоры сам.

В третий период голос повествователя громче зазвучал в произведениях Чехова (см. гл. III); рассуждения, размышления рассказчика захватывают самые сложные и глубокие явления духовной сферы. Но и теперь мысли этого рода выражаются не в логико-философских или теологических категориях. Они даны как неопределенное, неясное ощущение, это скорее мысль-чувство, чем мысль-идея.

«...ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но

жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...» («Степь»).

«...быть может, им примерещилось на минуту, что в этом громадном таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней и они сила, и они старше кого-то...» («В овраге»).

«Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать» («Невеста»).

В системе Чехова в этой сфере обыденный (практический) язык, как у Толстого и Достоевского, невозможен. Речь повествователя ритмически организуется. Слово обрастает дополнительными смыслами, по своей семантике приближаясь к стиховому.

В изображении «высокого», «запредельного» в чеховской художественной системе или вообще не допускается слово или допускается только слово поэтическое. Постижение этих сфер духа передано высокой поэзии.

Теперь, когда основной конструктивный принцип установлен и выяснено его проявление на предметном, сюжетно-фабульном и «идейном» уровнях, пришло время сказать об отношении к этому принципу первого из рассмотренных нами уровней художественной системы — уровня формы — повествовательного.

Существеннейшая черта чеховского повествования — изображение окружающего мира через конкретное воспринимающее сознание. Эта черта прямо связана со случайностным принципом чеховской художественной системы.

В самом деле. Мир, описываемый с некоей абстрактной позиции всеведущим автором, является в своем субстанциональном виде. Мир же, увиденный неким наблю-

дателем, который далеко не всезнающ и расположение наблюдательного пункта которого зависит от многих, часто неожиданных причин, предстает перед читателем в ракурсах самых случайных. Объект предстает в таком описании, в котором свободно смешиваются детали главные — и неглавные, временные, которые даны только потому, что попали в поле зрения наблюдателя.

Реальный наблюдатель видит мир не в его вневременном качестве, но в каждый момент существования. Он видит не конечный результат процессов, заставляющий в самих процессах видеть и отбирать только главное, решающее для этого результата. Процесс разворачивается на его глазах, являя всю свою случайностную сложность.

Поэтому появление объективного повествования в прозе Чехова в середине 80-х годов — важнейшая веха не только в эволюции самого повествования. Развитие объективного повествования — это одновременно и формирование случайностного принципа изображения. Господство же объективной манеры в 1888—1894 гг. знаменовало утверждение этого принципа, который в полной мере мог развиться только на такой повествовательной основе. Дальнейшая эволюция повествования не повлияла на новый способ изображения — как мы видели, роль реального воспринимающего лица взял на себя повествователь.

Вторая важнейшая черта чеховского повествования — отсутствие авторитетного повествователя — также самым непосредственным образом участвует в создании эффекта случайностности.

В объективном чеховском повествовании второго периода нет того близкого или, тем более, равного автору лица — того, кто бы выносил приговор, открыто отбирал, обобщал, объяснял, обнажая этим целесообразность построения художественной системы. Эта ситуация не изменилась и в последнее десятилетие чеховского творчества, когда иной стала структура повествования. Ведь повествователь третьего периода — это тоже не тот авторитарный рассказчик, который присвоил бы себе права на полное всеведение и открыто обобщенное изображение.

Все эти главные черты чеховского повествования — и есть проявление на повествовательном уровне всеобщего

для чеховской художественной системы случайностного принципа художественного построения.

В общем впечатлении, создаваемом художественной системой, роль повествования уникальна.

Все другие приемы, создающие нужный художественный эффект, дискретны. Каждый из них действует в свой черед. Автор может, дав набор «случайных» деталей или погасив событийность эпизода, на некоторое время оставить изложение свободным от этого приема.

Повествование же не может быть прервано. И именно оно заполняет все «пустоты», возникшие из-за дискретного характера прочих приемов. Оно, в отличие от всех других средств и единственное среди них, воздействует на читателя в каждый момент чтения. Так, «безавторский» характер чеховского повествования второго периода виден не только на каждой странице, в каждом абзаце — но в каждом слове текста, каждым словом он напоминает о себе. И повествование Чехова — первое звено, первое слагаемое того случайностного впечатления, которое будет создано в результате действия всех уровней художественной системы, та прочная, постоянно ощущаемая читателем основа, на которой плетется узор нового ви́дения мира.

Итак, в исследуемой художественной системе обнаруживается изоморфизм всех ее уровней — повествовательного, предметного, сюжетно-фабульного и уровня идеи. На всех этих уровнях осуществлен единый конструктивный принцип в отборе и организации материала изображаемого мира — новый принцип художественного изображения, введенный в литературу Чеховым.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

> Нам не дано предугадать,
> Как слово наше отзовется...
>
> *Ф. Тютчев*

Чехов сказал как-то: «Меня будут читать лет семь, семь с половиной». В другой раз, уже более серьезно, он написал: «пути, мною проложенные, будут целы и невредимы».

Эти пути оказались неизмеримо более перспективными, чем мог предположить кто-либо даже из самых проницательных его современников.

1

С самого начала критика говорила о фрагментарности, этюдности произведений Чехова, о том, что они только фиксируют непосредственные, мимолетные впечатления, не давая художественных обобщений, и т. п.

Это очень напоминает то, что писали несколько раньше об импрессионистах, и только слабым знакомством российской критики с западноевропейскими художественными течениями можно объяснить, что сходность характеристик не сразу была замечена.

Но наконец слово было произнесено[1]; с тех пор рассуждения об «импрессионизме» Чехова стали общим местом. Это, конечно, не более чем метафора, и она не определяет суть манеры Чехова. Но некоторые общие черты — черты нового художественного ви́дения — безусловно были.

К концу 80-х—началу 90-х годов, когда сложилась художественная система Чехова, «классический» импрессионизм уже завершился (в 1892 г. вышла первая история импрессионизма — Ж. Леконта, в 1894 г. — известная книга Г. Жеффруа). Чехов с новыми течениями в живописи знаком был лишь в их левитановском варианте; в представлениях об импрессионизме он вряд ли пошел дальше самых общих[2]. Но, и не зная их, он во многом — вполне независимо — шел этими же путями, ибо это были общие пути мирового искусства.

За два месяца до смерти Чехова В. Э. Мейерхольд писал ему: «Вы несравнимы в вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у вас»[3].

Так и вышло. Театральный язык Чехова был нов, непривычен; его критиковали, ему сопротивлялись. Но остановить его воздействие на драматургию, на мировую сцену было нельзя — он неуклонно ее завоевывал. Теперь влияние это общепризнанно; Чехова называют Шекспиром двадцатого века. О его влиянии на их собственное творчество или на мировую драматургию в целом говорили

---

[1] Первый, кажется, назвал Чехова импрессионистом Д. С. Мережковский в своих лекциях о современной русской литературе, читанных в декабре 1892 г. См. отзывы и отчеты: *Петербуржец* ‹*В. С. Лялин*›. Маленькая хроника. — «Новое время», 1892, 9 декабря, № 6029; *Петербуржец* ‹*В. С. Лялин*›. Маленькая хроника. — «Новое время», 1892, 16 декабря, № 6036; *Житель* ‹*В. П. Буренин*›. Напрасные жалобы. — «Новое время», 1892, 20 декабря, № 6040. Отд. изд. лекций: *Д. Мережковский*. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893.

[2] В Салоне 1891 г., который Чехов посетил в Париже в апреле (см. письмо Чехова родственникам от 21 апреля 1891 г.), импрессионисты выставлены не были (см.: *A. Hustin*. Salon de 1891. Paris, 1891; «Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture (catalogue)». Paris, 1891). В рассказах Чехова новая французская живопись упоминается только однажды — в «Попрыгунье».

[3] «Литературное наследство», т. 68. «Чехов». М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 448.

Ж. Л. Барро, В. Вульф, Д. Голсуорси, Д. Гилгуд, А. Миллер, Ф. Мориак, Д. Осборн, Л. Оливье, Дж. Б. Пристли, Шон О'Кейси, Б. Шоу и многие другие.

В создании нового языка драматургии Чехов был не одинок. Рядом с ним развивалась европейская «новая драма» — Г. Гауптман, Г. Ибсен, М. Метерлинк, А. Стриндберг. Но родоначальником драматургии XX в. стал Чехов. Именно его драматургия стала тем кладезем, из которого черпали и черпают все новейшие театральные направления — от символизма до театра абсурда. И дело здесь, безусловно, не в том, что Чехов дал больше, чем кто-либо другой, новых драматургических приемов, но в том, что он продемонстрировал *последовательно* новый тип художественного мышления, отменивший прежние, казавшиеся незыблемыми, ограничения, отменивший не в частностях, а в целом.

В европейском искусствознании есть одно положение, с давних пор принятое за аксиому. Охарактеризовать его всего удобнее словами Гегеля. В «Лекциях по эстетике» он говорил, что «частные и особенные черты художественного образа действительно выделяют содержание, которое они должны изобразить. <...> В драматической области, например, содержанием является некое действие; драма должна изобразить, как совершается это действие. Но люди делают много вещей: разговаривают друг с другом, в промежутках — едят, спят, одеваются, произносят те или другие слова и т. д. Из этого должно быть исключено все, что не связано непосредственно с определенным действием, составляющим собственное содержание драмы, так что не должно оставаться ничего, не имеющего значения по отношению к этому действию. Точно так же в картину, охватывающую лишь один момент этого действия, можно было бы включить множество обстоятельств, лиц, положений и всяких других событий, которые составляют сложные перипетии внешнего мира, но которые в этот момент никак не связаны с данным определенным действием и не служат его характеристике. Согласно же требованию характерности в произведение искусства должно входить лишь то, что относится к проявлению и выражению именно данного определенного содержания, ибо ничто не должно быть лишним» [4].

---

[4] *Г. В. Ф. Гегель.* Эстетика, т. I. М., «Искусство», 1968, стр. 24.

Это положение незыблемым сохранилось до сегодня. Приведем только два примера из работ современных исследователей. «Всякое индивидуальное явление содержит, помимо таких сторон, которые проявляют его внутреннюю сущность, также и множество случайных, не имеющих непосредственного отношения к этой сущности, не раскрывающих ее. Конечно, всякий истинный художник стремится, чтобы таких случайных элементов было в произведении как можно меньше» [5]. «Художественный факт представляет собой исправленный факт жизни. В нем отброшено случайное и второстепенное и, наоборот, собрано существенное, характерное для жизни, тогда как в действительности мы чаще всего встречаемся с фактами, в которых существенное представлено неполно, смешано с чисто случайными элементами» [6].

Искусство Чехова, как мы видели, под эти требования не подходит. Будучи, несомненно, «истинным художником», он, тем не менее, как раз не стремится к тому, чтобы «случайных элементов было в произведении как можно меньше», не исключает «сложные перипетии внешнего мира» только потому, что они «в этот момент никак не связаны с данным определенным действием», не стремится отбросить все «случайное и второстепенное».

В предшествующей литературной традиции эмпирический предмет получал право быть включенным в систему произведения и стать художественным предметом только в том случае, если он был «значимым для. . .» — для сцены, эпизода, события, характера.

У Чехова это право приобрел эмпирический предмет, «не значимый для. . .», не играющий на эпизод, характер, описание. «Незначимый» предмет встал в чеховской модели мира рядом с предметом прежнего типа — характеристическим. Они были уравнены в правах; точно так же были уравнены результативные и нерезультативные ситуации. В литературу были введены *случайные* предмет и ситуация.

Так в художественной системе Чехова было изменено само понятие «собственного содержания», о котором гово-

---

[5] *И. И. Виноградов.* Проблемы содержания и формы литературного произведения. Изд. МГУ, 1958, стр. 172.

[6] *Л. И. Тимофеев.* Основы теории литературы. М., Учпедгиз, 1959, стр. 36—37.

рил Гегель. В сцену, эпизод может быть включена деталь, ни к ним, ни даже к произведению в целом прямого отношения не имеющая. В прежнем понимании целесообразности такая деталь «не нужна» этой сцене, этому произведению. Но случайная деталь нужна при новом, гораздо более широком понимании художественной целесообразности. При таком понимании художественно оправдано не только то, что «работает» на произведение, направлено внутрь его, но и то, что направлено *за* его пределы.

«Чеховские» художественные предметы создают незамкнутую, «открытую» структуру, протягивающую множество нитей к внеположенному ей миру, намекают и указывают на него. Они образуют вокруг плотного вещного круга произведения второй, более вещно разреженный, но и несравненно более обширный; они манифестируют мир, лежащий за пределами данной художественной модели.

К искусству нового типа не подходят прежние мерки и афоризмы («ничего лишнего», «деталь — часть целого»); к каким результатам приводит их применение, хорошо видно на примере отзывов современной Чехову критики, а также исходящих из этих же принципов оценок и интерпретаций более позднего времени.

В точных науках, когда выясняется, что для описания какого-то объекта прежний класс понятий недостаточен, его расширяют. Старый класс понятий этим не отменяется, оставаясь справедливым для своих объектов.

Некоторые художественные системы могут быть поняты только при введении нового класса понятий (Достоевский, многие явления искусства XX в.). Художественная система Чехова принадлежит к числу объектов, к которым не применимы утверждения, аксиоматичные для прежних (и последующих, продолжающих старую традицию) художественных построений.

Творчество Чехова переменило понимание литературного произведения как структуры, где все составляющие устремлены к единому центру — и в каждой ячейке, и во всем построении. Было изменено тем самым и «внутриклеточное» строение литературного произведения, и принципы организации самих микроединств — то есть его строение в целом.

Было изменено представление о том, что может изображаться в литературе. Явление получило право быть

изображенным не только в своих субстанциональных чертах, но и во второстепенных, индивидуально-случайных, неожиданно-непредсказуемых, — чертах, всегда имеющихся в предмете или в любой момент могущих в нем появиться во время его существования в текучем потоке бытия.

Чеховское случайное — не проявление характерного, как было в предшествующей литературной традиции, — это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность и равное право на художественное воплощение со всем остальным. Особо подчеркнем: *равное*, но не преимущественное. Нельзя сказать: все внимание автора направлено на случайное. Дело именно в равнораспределенности авторского внимания, в свободном, непредугаданном и нерегламентированном сочетании существенного и случайного.

В числе главных свойств любой художественной модели предшествующей литературной традиции была иерархия предметов, признаков, качеств явления, установленная уже самим отбором материала и подчеркнутая формой его организации.

В чеховской модели мира этой иерархии нет. И когда Чехова называют художником «мелочей жизни» — в противовес живописцам «крупных» явлений, «певцом обыденного» — в противовес художникам, изображающим экстраординарное и высокое, тем самым всего лишь приносится дань традиции.

У Чехова нет преимущественного внимания ни к мелочам, ни к вещам, ни к быту. По законам его художественной системы не может быть отдано предпочтение мелкому или крупному, случайному или существенному, материальному или духовно-идеальному. Великое и малое, вневременное и сиюминутное, высокое и низкое — все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостойное его. Все слито в вечном единстве и не может быть разделено.

Творчество Чехова дало картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобожденную от побочного и случайного, равно учитывающую все стороны человеческого бытия, — картину мира в его новой сложности.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

ОГЛАВЛЕНИЕ

Александр Павлович Чудаков

ПОЭТИКА ЧЕХОВА

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства *В. И. Рымарева*
Художник *В. Н. Тикунов*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технические редакторы *В. А. Григорьева,*
Р. Г. Грузинова

Сдано в набор 15/II 1971 г. Подписано к печати 25/VIII 1971 г.
Формат 84×108 $^1/_{32}$. Бумага № 1. Усл. печ. л. 15,33.
Уч.-изд. л. 14,5. Тираж 10000. А-04129. Тип. зак. 108.
Цена 1 р. 14 к.

Издательство «Наука»
Москва К-62, Подсосенский пер., 21

1-я типография издательства «Наука»
Ленинград В-34, 9-я линия, 12